Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Winter 2026 - NO 76

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2023.18053.3262

Madakhel Pattern in the Zand Dynasty Artworks as Forgeries of Qashqai Textiles

Samaneh Kakavand

Associate Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran, (Corresponding author).

Abstract

Introduction: The practicality of the monuments has made them more appealing to ruling authorities than other tangible cultural heritage. The Zand governors left behind numerous historical monuments in Shiraz, Iran, which are essential for comprehending the theoretical foundations of this dynasty. The artwork patterns from any era have more than merely decorative value; they also convey connotations. Madakhel is an ornamental pattern found in various Zand handcrafted items. The frequent use of the pattern in many Zand artworks is a notable and relatively uncommon feature. Very few artworks from the 12th century A.H. lack Madakhel as a motif. Madakhel motifs in the margins of Qashqai carpets function as a hypotext for the Zand period artworks. A comparison of any artwork with its predecessors and successors reveals its distinct qualities. Form, content, and theme in Zand dynasty artworks demonstrate a strong influence of nomadic aesthetics. Examining the hypertextual relationships between Qashqai textiles and Zand artworks comprising Madakhel patterns fosters not only the recognition of the first text as a hypotext and the second as a hypertext but also the comprehension of the intellectual foundations of the Zand dynasty and the metatextual significance of the pattern. The primary aim of this study is to examine the essence of the Madakhel pattern and how it evolved in relation to Qashqai textile designs. The other significant aspect of the study is that researching Madakhel allows it to be recognized as part of the visual culture during the Zand dynasty. Numerous works from the second half of the 12th century contain Madakhel patterns, which are regarded as one of the visual identifiers of the Zand dynasty. Identifying recurring aesthetic features in the Zand period are unique markers that are beneficial and valuable in molding the art of this period.

Purposes & Questions: This research aims to examine the formation of the Madakhel motif and to analyze the reasons why Zand-period artworks, as hypertexts, frequently adopt Qashqai textile patterns. The Madakhel design appears extensively in Qashqai textiles. Drawing on the concept of cultural intertextuality, the study advances the hypothesis that Qashqai textiles function as hypotexts for Zand artworks. Accordingly, the main research question examines how imitative arts, specifically the reproduction of the Madakhel motif in both Zand-period artworks and Qashqai textiles, can be evaluated, and which cultural and symbolic meanings the Madakhel conveys beyond its formal and structural characteristics. Furthermore, the study explores how the analysis of Qashqai textiles contributes to the interpretation of Madakhel motif within the

CC BY

Received: 2025-07-10
Final revision : 2025-10-06
Accepted: 2025-10-13
Early online access: 2025-10-14
Published: 2026-01-11

Email: s.kakavand@art.ac.ir

cultural context of the Zand period. Beyond serving as an ornamental element used to embellish margins, Madakhel is understood as a cultural signifier whose form embodies essential conceptual meanings of the Zand era. Finally, the research asks which shared characteristics between Zand artworks and Qashqai textiles allow the former to be identified as the recipient of the Madakhel motif and the latter as its primary source.
Methods: This article is classified as qualitative research. It examines why Madakhel is depicted in media such as Qashqai textiles and Zand artworks. To obtain the desired results, research data were gathered from library sources. After observing museum artifacts both online and in person, the selected images were examined and categorized. The presence of the Madakhel in artworks serves as a criterion for searching for images on Qashqai textiles and Zand cultural heritages. The data were analyzed using a descriptive-analytical approach based on Gérard Genette's hypertextuality theory. Forgery was selected as one of Genette's six categories of hypertextuality. According to observations, Madakhel in Zand dynasty artworks is based on the same principles as Qashqai textiles. From a practical standpoint, this research ignored Madakhel art as entertainment, instead focusing on the imitative influence of Qashqai art on Zand dynasty artworks. Samples were selected using a purposeful method and based on accessible cases.
Findings & Results: The tendency of Zand artists to repeatedly employ Madakhel was examined by analyzing nomadic similarities between Qashqai and Zand cultures. Given this perspective, comparing Zand artworks with their predecessors and successors revealed that the Madakhel pattern was frequently employed in art crafts created during the second half of the 12th century AH. Seven components were found regarding the frequency of the stated pattern. All the analysis results revealintertextuality relationships between the hypotext of Qashqai textiles and the hypertext of Zand period artworks. Madakhel is more than a repeated pattern: it adheres to the nomadic aesthetics of the Zand era and embodies the tribes' collective consciousness. It also serves as a symbol of transverse time and time flow and is interpreted as an amulet to protect humans from voodooing. Furthermore, this pattern represents the need for order and consistency in nomadic civilization; it recalls the longing for immortality; it exemplifies the Zand dynasty's cultural adoption from the Qashqai clans; and, finally, it demonstrates purity and cohesiveness.
Keywords: Pattern of Madakhel, Qashqai textiles, Art of the Zand dynasty, Forgery, Nomadic identity

نقش مداخل در آثار هنری عصر زندیه به‌مثابه فورژری بافته‌های ایل قشقایی

سمانه کاکاوند *

دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۱ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴ زودآیند: ۱۴۰۴/۰۷/۲۲

صفحه ۲۶ تا ۴۹
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/negareh.2023.18053.3262

مقدمه: نقوش به‌کاررفته بر پیکرهٔ آثار هنری هر دوره، افزون بر بُعد تزئینی، وجهی معنایی نیز دارند. نقش «مداخل» در بسیاری از دست‌ساخته‌های عصر زندیه مشاهده می‌شود. تکرار چشمگیر این نقش در آثار گوناگون زندیه توجه برانگیز است و امری عادی به نظر نمی‌رسد. از نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری، آثار هنری اندکی را می‌توان یافت که فاقد نقش «مداخل» باشند؛ ازاین‌رو، همانند دیگر نقوش هنری، مبانی نظری مشخصی در شکل‌گیری و فراوانی این نقش مؤثر بوده است. از سوی دیگر، نقش «مداخل» از دیرباز یکی از حاشیه‌های پرتکرار در تولیدات دستی ایل قشقایی به‌شمار می‌آید.

اهداف و سؤال‌ها: هدف اصلی پژوهش حاضر، درک مفهوم نقش «مداخل» و تحلیل چرایی حضور مکرر آن در بیش‌متن آثار هنری دورهٔ زندیه با اتکا بر پیش‌متن بافته‌های قشقایی است؛ زیرا بخش عمده‌ای از بافته‌های ایل قشقایی نیز واجد این نقش‌اند. بر این اساس و با مفروض دانستن ارتباط فرهنگی میان متون، این گمان تقویت می‌شود که بافته‌های قشقایی به‌منزلهٔ پیش‌متنی بر بیش‌متن آثار هنر زندیه بوده‌اند. در پی این فرضیه، پرسش اصلی این است که تحلیل همان‌گونگی، به‌ویژه فورژری نقش «مداخل» در هنر زندیه و بافته‌های قشقایی، چگونه قابل تبیین است؟

روش‌ها: این پژوهش در زمرهٔ مطالعات کیفی قرار می‌گیرد و داده‌های آن با رویکردی توصیفی- تحلیلی از میان بافته‌های قشقایی و آثار هنری عصر زندیه بررسی شده است. اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای گردآوری و آثار موزه‌ای از طریق مشاهده و برداشت‌های دیداری ثبت گردید. نمونه‌گیری از بافته‌های قشقایی و آفرینش‌های هنری زندیه بر اساس دارا بودن نقش «مداخل» مشروط به دسترسی واقعی یا مجازی (برخط) انجام گرفت و درنهایت دوازده نمونه انتخاب شد. در این پژوهش شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است.

یافته‌ها و نتایج: نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقش «مداخل» فراتر از شکل تکرارشونده و همسو با ذائقهٔ ایلیاتی زندیان است؛ این نقش نمودگاری از ناخودآگاه جمعی ایلی، نمادی از زمان عرضی، مصداقی از فرهنگ‌پذیری ایل زند از عشایر قشقایی و درنهایت نشانگر سادگی و استحکام به شمار می‌آید.

واژگان کلیدی: نقش مداخل، بافته‌های قشقایی، هنر زندیه، فورژری، هویت عشایری.

* دانشیار، گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران، (**نویسندهٔ مسئول**).
Email: s.kakavand@art.ac.ir

مقدمه

وجه کاربردی ابنیه سبب شده است که این‌گونه آثار بیش از سایر میراث مادی فرهنگی، موردتوجه حاکمان قرار گیرند. زندیان در شیراز بناهای متعددی برجای گذاشته‌اند که توجه به آن‌ها برای شناخت مبانی نظری هنر عصر زندیه ضرورتی قابل توجیه است. تکرار نقش «مداخل» در ترکیب‌بندی دیداری میراث هنری زندیه توجه نگارنده را جلب کرد. ازاین‌رو، آثار گوناگونی با توجه به میزان پیدایی و دسترسی مورد بررسی قرار گرفت و فراوانی حضور نقش «مداخل» در آن‌ها تائید شد. از سوی دیگر، نقش «مداخل» به‌طور مکرر در حاشیهٔ بافته‌های قشقایی مشاهده می‌شود. بخشی از مسئلهٔ پژوهش حول محور چگونگی پدیداری نقش «مداخل» در آثار هنری دورهٔ زندیه، با تأکید بر بافته‌های قشقایی قابل تعریف است. بنابراین، رمزگشایی نقش «مداخل» و تحلیل علل فراوانی آن در آثار هنری دورهٔ زندیه، با تأکید بر پیش‌متن بافته‌های قشقایی، از اهداف اصلی مقالهٔ حاضر به شمار می‌آید؛ چراکه این نقش از گذشته، عنصری تکرارشونده در حاشیهٔ تولیدات دستی ایل قشقایی بوده است. نقش «مداخل» فراتر از یک تزئین حاشیه‌ای یا نواری، به‌مثابه عنصری فرهنگی ایفای نقش داشته و شکل آن دلالت بر محتوایی مهم در بستر هنر عصر زندیه دارد. مقالهٔ حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که نقش «مداخل»، متکی بر پیش‌متن بافته‌های قشقایی، حامل چه معانی و مفاهیمی در هنر زندیه بوده است؟ تکرار این نقش در آثار هنری زندیه تأمل‌برانگیز است و تکثر نقش با درک فراوانی آن در حاشیهٔ بافته‌های قشقایی، مسئله پژوهش را شکل می‌دهد و این‌که بافته‌های قشقایی چگونه بر رونق نقش «مداخل» در آثار هنر زندیه تأثیرگذار بوده‌اند؟ همچنین این پژوهش می‌کوشد دریابد نقش «مداخل»، فارغ از لایهٔ صوری و شکلی، حامل چه مفاهیمی بوده و بافته‌های قشقایی چه نقشی در تبیین معنای آن در بستر فرهنگی عصر زندیه ایفا کرده‌اند. افزون بر این، پرسش از وجود بنیان‌های مشترک در پدیداری آثار هنری زندیه به‌عنوان گیرنده و مصرف‌کنندهٔ نقش مداخل و بافته‌های ایل قشقایی در جایگاه مبادی این نقش، از دیگر محورهای تحقیق است. پرسش اصلی پژوهش این‌گونه قابل‌طرح است: تحلیل همان‌گونگی خاصهٔ فورژری نقش «مداخل» هنر زندیه و بافته‌های قشقایی چگونه قابل تبیین است؟

برخی آثار هنری زندیه ازنظر شکل، محتوا و موضوع، نشان‌دهندهٔ غلبهٔ ذائقهٔ ایلیاتی هستند و حاشیهٔ مداخل در بافته‌های قشقایی را می‌توان به‌مثابهٔ پیش‌متنی برای هنر عصر زندیه تلقی کرد. مقایسهٔ هر اثر هنری با نمونه‌های مشابه در ادوار پیشین و پسین، مختصات و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن را آشکار می‌سازد. با این دیدگاه، قیاس تطبیقی هنر عصر زندیه با دوره‌های پیش و پس‌ازآن نشان می‌دهد که نقش «مداخل» بر پیکرهٔ هنرهای نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری به‌طور چشمگیری تکرار شده است. از سوی دیگر این نقش به همین صورت در بافته‌های قشقایی نیز حضور دارد. تحلیل روابط بیش‌متنی میان بافته‌های قشقایی و آثار هنری زندیه و دارندهٔ نقش مداخل علاوه بر تشخیص متن نخست به‌عنوان پیش‌متن و متن دوم در جایگاه بیش‌متن، به شناخت مبانی فکری زندیان از یکسو و اهمیت فرا متنی نقوش (مداخل) کمک می‌کند. از دیگر ضرورت‌های این پژوهش -که تاکنون بدین‌صورت موردتوجه پژوهشگران هنر زندیه قرار نگرفته- آن است که مطالعهٔ دقیق نقش «مداخل» و فراوانی آن بر پیکرهٔ آثار هنری این دوره، یکی از شناسه‌های بصری در تشخیص میراث مادی نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری را معین می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، درک و شناخت عناصر دیداری تکرارشونده در هر دوره، ازجمله نقش «مداخل» در عصر زندیه، نشانهٔ هویتی منحصربه‌فردی به شمار می‌آید که در تبیین و بازشناسی این دورهٔ تاریخی مؤثر است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کیفی است و داده‌ها به روش توصیفی- تحلیلی و بر پایهٔ نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت[1] مورد واکاوی قرار گرفته‌اند. از میان گونه‌های شش‌گانهٔ بیش‌متنی ژنت، شیوهٔ «فورژری» انتخاب شد؛ زیرا به نظر می‌رسد نقش «مداخل» در آثار هنری زندیه تابع رابطهٔ همان‌گونگی با بافته‌های قشقایی است. از منظر کارکردی نیز، این بازنمایی نه در چارچوب تفنن و سرگرمی، بلکه در قالب عملکردی جدی و آگاهانه، مبتنی بر تقلید نقش «مداخل» از بافته‌های قشقایی در آثار زندیه صورت پذیرفته است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و تصاویر نیز بر اساس مشاهدات میدانی و مجازی از اشیای موزه‌ای جمع‌آوری و طبقه‌بندی شده‌اند. اطلاعات در دو قالب برگه‌ها و تصاویر گرد آمد. معیار انتخاب تصاویر، وجود نقش «مداخل» در بافته‌های قشقایی و آثار فرهنگ مادی زندیه بوده و نمونه‌گیری نیز به‌صورت هدفمند و بر پایهٔ موارد در دسترس و منقوش به «مداخل» انجام شده است. درمجموع، دوازده نمونه از آثار هنری عصر زندیه موردمطالعه و تحلیل قرار گرفت که شامل رخ‌بام ارگ کریم‌خان، ارسی تالار ارگ، آهک‌بری

1.Gerard Genette

حمام ارگ، رخ‌بام کلاه‌فرنگی، آهک‌بری حمام وکیل، باروی ارگ کریم‌خان، خانهٔ محمودی لار، نمد موجود در نگارهٔ کریم‌خان زند و درباریان، قالی موجود در نگارهٔ بانو و گربه‌اش، قالی موجود در نگارهٔ رستم‌خان زند، قالی نگارهٔ دوبی قرار و قالی نگارهٔ میرمعزالدین غفاری است. شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در این پژوهش کیفی بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش در حوزهٔ هنر زندیه همچنان با چالش کمبود منابع مکتوب مواجه است و همین امر انگیزه‌ای برای پژوهشگران فراهم می‌آورد تا در حد توان، مسیر تحقیقات آتی را برای محققان این حوزه هموار سازند. در نوشتار حاضر، منابع موجود در سه محور اصلی مرور شده‌اند: نخست، بافته‌های قشقایی؛ دوم، نقش «مداخل»؛ و سوم، نقش مداخل در دورهٔ زندیه. در فرایند پیشینه‌یابی، دو منبع بیشترین هم‌پوشانی را با مقالهٔ حاضر داشتند؛ نخست رسالهٔ دکتری قنبری (۱۳۹۵) در رشتهٔ معماری، دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد واحد تهران با عنوان «نقش فرهنگ و هنر بومی- ایلاتی در شکل‌گیری آثار معماری دورهٔ زندیه» به راهنمایی حسین سلطان‌زاده و دوم، مقالهٔ مستخرج از این رساله، تألیف قنبری و همکاران (۱۳۹۷)، منتشرشده در شماره ۱۵ نشریه معماری و شهرسازی ایران با عنوان «تطبیق نشانه‌شناسانهٔ الگوی معماری ارگ کریم‌خان با درون‌مایه‌های فرهنگ ایلاتی زندیه». ذکر فرهنگ ایلیاتی در عناوین این دو پژوهش، بیشترین شباهت آن‌ها را با مقاله حاضر رقم می‌زند. نویسندگان هر دو متن، با استخراج شاخصه‌های هنر ایلاتی، کوشیده‌اند این ویژگی‌ها را در معماری ارگ کریم‌خانی تطبیق دهند و درمجموع، رویکردی توصیفی به ساختار بنای یادشده داشته‌اند. سوری (۱۳۹۷) در شمارهٔ دوم از دورهٔ ۲۳ نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در نقش‌پردازی گلیم قشقایی فارس» نوشته که در آن به چیستی و چرایی نقوش هندسی در گلیم قشقایی فارس پرداخته و منابع الهام بافندگان را مورد کندوکاو قرار داده است. همچنین احمدی پیام و همکاران (۱۴۰۱) در شمارهٔ ۱۰۹ از دورهٔ نهم نشریهٔ باغ نظر، «سبک‌شناسی حاشیهٔ قالی ایران سدهٔ دهم هجری قمری بر اساس مراکز قالیبافی» را موردبررسی و تحلیل قرار داده‌اند. این نوشتار صرفاً از منظر مطالعهٔ حاشیهٔ مداخل با مقالهٔ حاضر اشتراک دارد و تمرکز آن بر سبک‌شناسی حاشیه‌ها متناسب با مراکز بافت در عصر صفویه است. افروغ و همکاران (۱۳۹۵) نیز مقاله‌ای با عنوان «عوامل مؤثر بر آفرینش نقوش انتزاعی و تجریدی در دستبافته‌های قشقایی»، در شمارهٔ ۴۵، دورهٔ سیزدهم نشریهٔ باغ نظر منتشر کرده‌اند که در آن انواع دستبافته‌های قشقایی از دو منظر کاربرد و فنون طبقه‌بندی‌شده و چیستی و چرایی نقوش هندسی و تجریدی در چارچوب آرای چهار پژوهشگر مرتبط بررسی شده است. بر این اساس، نوشتار پیش‌رو به طرح و واکاوی مسئله‌ای نوآورانه می‌پردازد و با تفکیک فورژری (همان‌گونگی جدی) نقش مداخل از بافتار نخستین آن، یعنی بافته‌های قشقایی، کارکرد این نقش را بر بدنهٔ هنر زندیه در چارچوب گفتمان فرهنگی - عشایری موردمطالعه قرار می‌دهد. در جریان جست‌وجو و بررسی منابع، پژوهشی با این رویکرد و تمرکز یافت نشد.

ادبیات پژوهش

انتخاب روشی معین در درک ابعاد گوناگون آثار هنری سخت می‌نماید و گاهی لاجرم می‌بایست جهت مطالعه هر وجه، به اقتضای مسئله پژوهش، رویکردی جداگانه اتخاذ کرد. نوشتار حاضر متناسب با مسئله‌اش، بیش‌متنیت را برگزیده است.

بیش متنیت

از میان نظریه‌پردازان نسل سوم بینامتنیت ژرار ژنت بود که مناسبات متون را در چارچوب ترامتنی بررسی کرد. زیرگونه‌هایی را برای ترامتنیت برشمرد که از آن میان یکی، بیش‌متنیت است. ژنت در یک نگاه فراگیر روابط برگرفتگی را طبقه‌بندی می‌کند: «بیش‌متنیت یا یك عملیات تقلیدی (پاستیش، شارژ و فورژری) از پیش‌متن یا یك عملیات تحول‌گرا (پارودی، تراوستیسمان، ترانسپوزیسون) نسبت به پیش‌متن است» (Genette, 1997, p. 112). به‌عبارت‌دیگر «از منظر ژنت هر رابطه‌ای که متن دوم را به متن پیشین مرتبط کند، رابطهٔ بیش‌متنی است. در این حالت متن دوم کاملاً از متن نخست مشتق و برگرفته‌شده است» (کنگرانی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۲۸). این‌گونه به نظر می‌رسد که متن دوم برای خوانش و رمزگشایی به متن اول نیاز دارد: «یکی از مباحثی که ژنت در تبیین روابط میان متن‌ها به آن می‌پردازد، بیش‌متنیت است. زمانی که متن دوم برای خلق و خوانده شدن به حضور متن اول وابسته باشد با بیش‌متنیت مواجهیم» (حکیم و نامور مطلق، ۱۳۹۷، ص. ۱۱). مواجهه متن دوم با متن اول به انحای گوناگون صورت می‌پذیرد: «بیش‌متنیت، رابطه‌ای میان یک متن با متنی دیگر را

که از آن برگرفته‌شده، نشان می‌دهد در این برگرفتگی متن پسین دگرگون، تعدیل، تشریح یا گسترده شده متن نخست است. ژنت در تعریف، متن پیشین و نخست را «پیش‌متن» و متن پسین و جدید را «بیش‌متن» می‌نامد» (کنگرانی و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۲۸). ژنت با در نظر داشتن میزان تغییرات در سه محور شکل، موضوع و محتوا در بیش‌متن به نسبت پیش‌متن، بیش‌متنیت را ذیل دو عنوان اصلی همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی در شش گونهٔ پاستیش[1]، شارژ[2]، فورژری[3]، پارودی[4]، تراوستیسمان[5] و ترانسپوزیسون[6] (جایگشت) مطالعه می‌کند. گفتنی است شکل تحت تأثیر کارکرد تفننی، طنز و جدیت موضوع در شش دستهٔ اشاره‌شده قرار خواهد گرفت: برای نمونه، گونهٔ پاستیش در رابطهٔ همان‌گونگی و کارکرد تفننی تعریف می‌شود. از این میان، در نوشتار حاضر گونهٔ بیش‌متنی فورژری مفهوم می‌یابد و مصداق دارد.

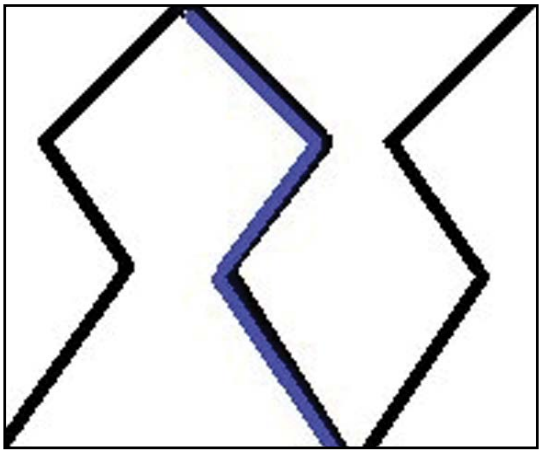
فورژری

ذیل رابطهٔ همان‌گونگی (تقلید) و در نظر داشتن جدیت در موضوع گونهٔ فورژری، بیش‌متنیت دو متن را توجیه می‌کند.

ژنت معتقد است: «پاستیش تقلید در چارچوب تفنن است و کارکرد آن تفریح خالص است. شارژ نیز تقلید بر پایهٔ طنز است و کارکرد غالب آن استهزاء است؛ فورژری تقلید مبتنی بر جدیت است و هدف‌گذاری کاربردی آن دنبال کردن یا بسط دادن یک اثر از پیش موجودیت یافته است. پارودی تراگونگی سبکی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن با کارکرد تفنن است. تراوستیسمان در حوزهٔ تراگونگی می‌کوشد تا بر اساس کارکرد طنز به تخریب پیش‌متن بپردازد. تراسپوزیسون (جایگشت) نیز شکل جدی از تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن و تکثیر آن است» (Genette, 1997, p. 112). به‌عبارت‌دیگر، «سومین گونه همانا فورژری است که تقلیدی جدی از پیش‌متن تلقی می‌گردد. در فورژری کوشش می‌شود ضمن تقلید از سبک پیش‌متن، کارکرد بیش‌متن جدی باشد. یکی از معانی فورژری قلب کردن است که به حرفهٔ آهنگری بازمی‌گردد. از زیرگونه‌های فورژری می‌توان به تداوم و ادامه پیش متن اشاره کرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۹). به تعبیر دیگر، «فورژری به معنای تقلید با لحنی جدی است که در آن ضمن تقلید از سبک پیش متن، کاربرد بیش‌متن به‌صورت جدی باقی می‌ماند» (رمضان ماهی، ۱۴۰۲، ص. ۳۷). با در نظر داشتن مؤلفهٔ جدی بودن در فورژری همان‌گونگی عامدانه و هدفمند نشان از اهتمام بر تأکید دارد: «فورژری بخشی از رابطهٔ تقلید است که کارکردی جدی دارد» (حکیم و نامور مطلق، ۱۳۹۷، ص. ۱۳).

ایل قشقایی

ایل قشقایی از طوایف و تیره‌های گوناگونی تشکیل‌شده است: «این گروه را بر دو قسم کرده، یکی را باز خلج گویند و دیگری را قشقایی گفتند و هر یک‌بر چندین تیره شدند و اکنون تمام این تیره‌ها را «قشقایی» گویند» (حسینی فسایی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۸). بهمن بیگی (۱۳۸۱، صص. ۸۶-۸۸) نیز به طبقه‌بندی تیره‌های ایل قشقایی اشاره داشته است: «اهم ایلات جنوب ایل قشقایی است که از طوایف زیر مرکب می‌شود: ۱. دره شوری ۲. شش بلوکی ۳. ایل عمله ۴. کشکولی بزرگ[7] ۵. فارسیمدان. طوایف کوچک‌تر دیگری نیز در قشقایی وجود دارند که توسط کلانتر اداره می‌شوند و آن‌ها عبارت‌اند از: کشکولی کوچک- قراچه- نمدی و...». از نگاه دیگر، طی قرون متمادی مرزهای هستهٔ نخستین قشقایی محوشده و شکل جدیدی به خود گرفته است که برخی به تغییر طایفه کشکولی و امتزاج با ایل زندیه بعد از وکیل‌الرعایا اشاره دارند. «اگرچه منشأ قومی گروه‌های اصلی تشکیل‌دهندهٔ این ایل، به اقوام ترک‌زبان مهاجر به ایران بازمی‌گردد، اما در ایران (در منطقهٔ فارس) با گروه‌های دیگری از اقوام غیر ترک‌زبان درآمیختند و سازمان ایلی قشقایی را پدید آوردند» (بلوکباشی، ۱۳۹۸، ص. ۲۲۱). البته این امتزاج قومی را برخی پژوهشگران به زمان آقامحمدخان قاجار نسبت داده‌اند: «کینه‌ای هم که آقا [آغا] محمدخان به جمیع آنان [طایفهٔ زند] داشت، موجب شد دسته‌هایی از طوایف



تصویر ۱. خط شکسته آبی‌رنگ، عنصر تکرارشونده در نقش مداخل
Figure 1. Blue Broken Line as a Recurrent Element in the Madakhel Motif

1.Pastiche
2.Charge
3.Forgerie
4.Parody
5.Travestissement
6.Transposition
۷.بسیاری از پژوهشگران طوایف قشقایی را به شش دسته تقسیم کرده و طایفهٔ کشکولی کوچک را نیز ملحوظ داشته‌اند؛ اما بهمن بیگی (۱۳۸۱) به این موارد بسنده کرده است.

تصویر ۲. الف (سمت راست). مداخل ساده سه‌گوش، کمانداران بر دیوارهٔ کاخ آپادانای هخامنشی (“Frieze of Archers”, n.d.)
تصویر ۲. ب (سمت چپ)، تکرار و پیوستاری نقش لوزی، کاشی لعابدار کاخ آپادانا در شوش، هخامنشی، محفوظ در موزهٔ لوور (پرو، ۱۳۹۶، ص. ۳۳۵)
Figure 2. A (Right). Simple Triangular Madakhel; Archers on the Wall of the Achaemenid Apadana Palace (“Frieze of Archers”, n.d.)
Figure 2. B (Left). Repetition and Continuity of the Lozenge Motif; Glazed Tile of the Achaemenid Apadana Palace at Susa, Preserved in the Louvre Museum (Perrot, 2017, p. 335)

لک به ایل قشقایی بپیوندند» (شعبانی، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۸). اهمیت ایل قشقایی در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری به‌قدری است که نویسندهٔ «تاریخ زندیه» ذیل «قبایل ترک»، آنان را از عشایر قدرتمند می‌داند و می‌نویسد: «در قرن دوازدهم مهم‌ترین و قوی‌ترین قبایل ترک‌زبان به ترتیب اهمیت و قدرت افشارها، قاجارها و قشقایی‌ها بودند... قبایل قشقایی به‌خصوص در نواحی کوهستانی فارس در محور یزد-شیراز- بوشهر ساکن بودند» (هدایتی، ۱۳۹۰، صص. ۷۷-۷۸). قدرت نسبی ایل قشقایی از سوی دولت مرکزی نیز در برخی ادوار ازجمله زندیه مدنظر بوده است: «دولت‌های قبل از پهلوی همیشه حکومت ایلخانی‌گری و کلانتری ایلات را قبول کرده و باآنکه قدرت زیادی در تغییر و تبدیل نداشته با صدور احکام و فرامین حکام ایلی را منصوب می‌نموده است» (بهمن بیگی،۱۳۸۱، صص. ۹۷-۹۸). بنابراین، ایل قشقایی نیز در عصر زندیه تأثیرگذار بوده است. دیولافوآ (۱۳۸۵، ص. ۴۴۲) بر قصد تقرب کریم‌خان زند بر ایلات صحه گذارده است: «برای اینکه به قبایلی نزدیک باشد که در تصاحب تخت و تاج به او مساعدت کردند پایتخت خود را شیراز قرار داد».

نقش مداخل

مداخل نقشی آشنا، پیشینه‌دار و متکثر در هنرهای سنتی ایران است. نامش با ضرب‌آهنگ پیوند خورده و به عبارتی پدیداری مداخل درگرو تکرار است. از دیدگاه مبانی هنر، از میان گونه‌های ریتم، مداخل تابع ضرب‌آهنگ ساده است: «تکرار سادهٔ یک عنصر یا یک مجموعه بدون تغییر اندازه و فاصله، ضرب‌آهنگ ساده است. استفاده از این ریتم یکی از ساده‌ترین راه‌ها برای وحدت بخشیدن به فضای سطح تصویر است» (تقوی بلسی و روشناس،۱۳۹۰، ص. ۵۹). عنصر تکرارشونده، خطی شکسته و زاویه‌دار است که تکرارش، حاشیهٔ مداخل را می‌سازد (تصویر ۱).

سخن از اصالت و تبارشناسی نقش به سبب فراگیری و پیشینهٔ غنی آن آسان نیست؛ وجود نقش مداخل یا شکل کلیدی آن، لوزی، در حاشیه‌های کاشی‌های لعاب‌دار کاخ آپادانا (تصاویر ۲ الف و ب)، اگرچه تنها تکرار سه‌گوشه‌های فرا رونده و فرود آمده مشاهده می‌شود؛ اما

تصویر ۳. نقش مداخل بر ساقهٔ گنبد امیر تیمور گورکانی، سمرقند (Prokudin-Gorskii, n.d.)

Figure 3. Madakhel Motif on the Drum of the Dome of Amir Timur Gurkani, Samarkand (Prokudin-Gorskii, n.d.)

تصویر ۴. حاشیهٔ مداخل بر قالی باغی عصر صفوی، محل نگه‌داری: موزهٔ فرش تهران (حاشیهٔ مداخل بر قالی باغی عصر صفوی، بی‌تا)

Figure 4. Madakhel Border on a Safavid Garden Carpet, Held in the Carpet Museum of Tehran (*Border Motif on a Safavid Garden Carpet,* n.d.)

گونه‌ای مداخل است و نشان از قدمت حاشیهٔ موردمطالعه دارد. مبتنی بر وجه‌تسمیه حاشیه‌های مداخل که اشاره به درهم تنیدگی و تغییر جهت نقشمایه‌ای ثابت، به سمت بالا و پایین دارد، این حاشیه نیز نوعی مداخل است که هر جزء نقش به حریم نقش مخالف خود وارد شده است. به‌مرور انواع متنوعی از مداخل در آثار دیگری از هنر ایران مانند ساقهٔ گنبد امیر تیمور گورکانی (تصویر ۳)، حاشیهٔ قالی باغی عصر صفوی (تصویر ۴) و نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی دیده‌شده است (تصویر ۵).

به‌طورکلی، برای شناخت «مِداخل» می‌توان به سه دیدگاه تکیه کرد:

الف. از منظر شکلی: هویت بصری اشکال بالارونده و پایین آمده درگرو یکدیگر بوده و این‌گونه تکمیل می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، وارد شدن نقوش بالارونده به حریم شکل‌های پایین‌رونده یا برعکس. به همین دلیل، برخی مداخل را حاشیه «معکوس» نیز خوانده‌اند. در برخی مناطق که مفاهیم اشکال متداخل فراموش‌شده، تنها به درهم روندگی یا به بیانی دیگر به فضای مثبت و منفی توجه می‌شود: «مشخصه دیگر بافته، القای حس حرکت در طرح‌هاست. این کیفیت به‌وسیلهٔ تأثیر متقابل فضای مثبت و منفی در خلق نقوش ایجاد می‌شود. در بسیاری موارد، فضای منفی از آینه شدن فضای مثبت به وجود می‌آید، امّا در بعضی نمونه‌ها، فضای مثبت و منفی نقوش باهم متفاوت هستند. معنا و مفهوم بسیاری از نقوش فراموش‌شده‌اند» (ابراهیمی علویجه و شعبانی، ۱۳۹۴، ص. ۸۶). اگرچه منبع اشاره‌شده، از مداخل نامی نبرده ولی متداخل شدن دو نقش مصداقی از تجلی نقش مداخل است.

ب. از منظر جانمایی در اثر هنری: دروازه یا رخنه‌ای که از آن بتوان به‌جایی داخل شد. در فرهنگ نظام آمده است: «داخل شدن و جای داخل شدن» (داعی الاسلام، ج. ۵، ۱۳۶۴، ص. ۸۹).

ج. از منظر کاربردی: شاید مهجورترین و مغفول‌ترین تعریف «مداخل» در میان منابع هنری این باشد که نوار یا زینتی است که برای تزئین بر منسوج یا شیء‌ای دیگر الحاق می‌کنند. «زنجیر که به‌صورت سقرلات[1] بریده بر ترکش و دامان زین و امثال آن دوزند و در هم‌بافی و هم‌دوزی دامن زین» (داعی‌الاسلام، ج. ۵، ۱۳۶۴، صص. ۸۶-۸۷). از این دیدگاه مطالعهٔ نقش مداخل در بافته‌ها باب تازه‌ای خواهد گشود؛ اینکه اطلاق «مداخل» نه به سبب شیوهٔ طراحی، بلکه اشاره به پیش‌متنیت نقش مداخل در پوشاک دارد که نواری الحاقی و تزئینی الهام‌بخش نقش اندازی در سایر هنرها داشته است.

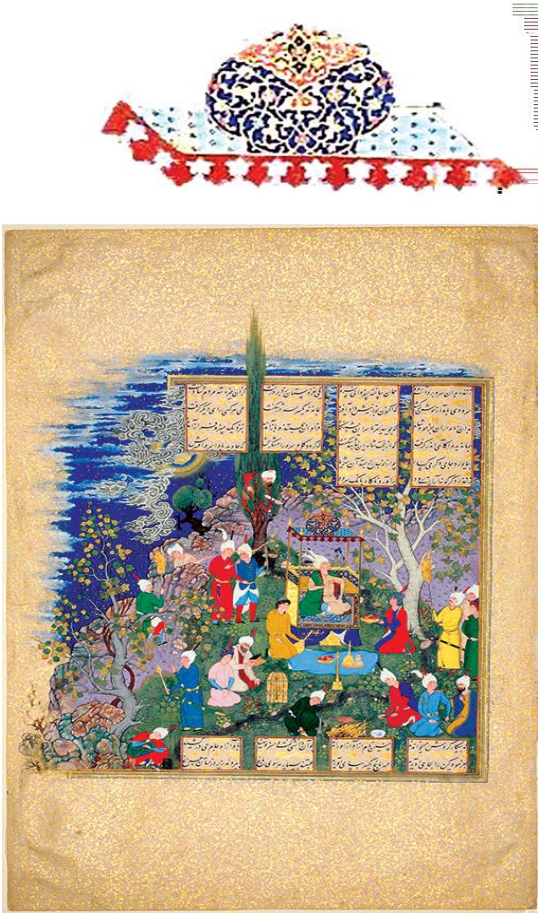
اگرچه برخی پژوهشگران مِداخل را با ضمه (مُداخل) اعراب‌گذاری کرده‌اند؛ اما در لغت‌نامه مُداخل معنایی متفاوت از مِداخل دارد که به مقالهٔ حاضر ارتباطی ندارد. این نقش در دایرهٔ واژگان هنرهای بومی برخی عشایر مانند بختیاری‌ها مترادف‌هایی دارد: «به این نقش «مداقل»[2] یا «بند کلاکه»[3] نیز می‌گویند» (قاضیانی، ۱۳۷۶، ص. ۱۶۵).

به‌طورکلی، سبک طراحی نقش مداخل در دو گونهٔ گردان و هندسی متناسب با گفتمان شهری و عشایری در آثار هنری دیده می‌شود. به نظر می‌رسد نقش مداخل نیز تابع مبانی طراحی سنتی در ادوار تاریخی میان دو نوع گردان (شهری و پر تزیین) و هندسی (عشایری و ساده) تغییر کرده است. هنر عصر صفوی مصداقی بر دستهٔ نخست است. نقوش مداخل موجود در نگاره‌های

۱ . سقرلات: «سقلات و سقرلات جامه صوف معروف (ماهوت) که در فرنگ بافند» (داعی‌الاسلام، ج. ۵، ۱۳۶۴، ص. ۳۸۱).

2 . modaqel

3.band-e-kelaka(e)



تصویر ۵. نقش مداخل بر بارگاه موجود در نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، محفوظ در مجموعهٔ خلیلی
(Ten Folios from the Copy of Firdawsi's Shahnamah Made for Shah Tahmasp, 1520s–1540s CE)
Figure 5. Madakhel Motif on the Portal in a Folio from the Shah Tahmasp Shahnama, Preserved in the Khalili Collection (Ten Folios from the Copy of Firdawsi's Shahnamah Made for Shah Tahmasp, 1520s–1540s CE)

شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی (تصویر ۵) و قالی باغی (تصویر ۴) گردان بوده و به گل لاله شباهت دارد.

تکرار مداخل در بافته‌های قشقایی و فراوانی بی‌شمار این نقش در آثار هنر زندیه، به ترتیب مبتنی بر دو مؤلفهٔ سبک زندگی (ایلیاتی) و عامل جغرافیا یا اقلیم (استان فارس) سبب می‌شود مقالهٔ حاضر تکرارشوندگی مداخل را در دو متن بافته‌های قشقایی و هنر زندیه را به‌صورت هم‌بسته بررسی کند. ایل زند و ایل قشقایی منشأ و خاستگاه مشترکی ندارند؛ بلکه این سیر تاریخ است که در مقطعی خاص آن‌ها را به یکدیگر نزدیک می‌سازد. چنان‌که آمده است: «قوچ‌های تیرهٔ «لک کشکولی» از اعقاب کریم‌خان زند...» (بهمن بیگی، ۱۳۶۸، ص. ۲۰۵). محدودهٔ کوچ قشقایی‌ها در روزگار زندیه در استان فارس و استان‌های هم‌جوار بوده است: «از کنار بندر تا اینجا، درباره‌ی ترکمن‌ها[1] که در نزدیکی راه به سر می‌بردند... زن‌های ترکمن‌ها خیلی کاری هستند. یکی می‌گفت، فقط زن‌های ترکمن‌ها فرش می‌بافند که هرسال تعداد زیادی از آن به خارج صادر می‌شود. البته این فرش‌ها به لطافت فرش‌هایی که در شهرها بافته می‌شوند، نیستند. آدم در شگفت می‌شود که چگونه این مردم فقیر پشم را رنگ می‌کنند و با راحتی کمی که دارند، فرش‌های خوبی می‌بافند» (نیبور،۱۳۹۰، ص. ۳۵). خوانش سفرنامهٔ نیبور (۱۳۹۰، ص. ۱۰۴) حکایت از پراکندگی ایل قشقایی در استان فارس در عصر زندیه دارد به‌طوری‌که وقتی نیبور اطراف تخت جمشید به مساحی اشتغال داشته بازهم قشقایی‌ها را ملاقات می‌کند: «اطراف تخت جمشید بیابان است. وقتی من در تخت جمشید بودم، کم‌کم هشت‌تا ده خانوادهٔ ترکمن و کرد کوچ‌نشین با گله‌های کوچک خود به بیابان زیبایی که فقط قسمت‌هایی از آن زیر کشت بود، آمدند». نوشته‌های نیبور از حضور ایل قشقایی و بافته‌های آن‌ها در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم حکایت دارد.

در تعریف فورژری چنین بیان شد که پاره متن یا متنی باهدف همان‌گونگی و کارکردی جدی بر پیکرهٔ متنی جدید جای گیرد. میان دو قالب بافته‌های قشقایی و آثار هنری زندیه، اولی پیش‌متن و دومی بیش‌متن است؛ اما تأمل در معنای «مداخل» باوجود روشن بودن جایگاه پیش‌متن و بیش‌متن در سدهٔ دوازدهم هجری، کلیت روابط میان بافته‌ها و معماری را به چالش می‌کشد و «مداخل» به‌عنوان نقشی معرفی می‌شود که بار نخست از معماری بر بافته‌ها نقش بسته و در برخی ادوار، همانند عصر زندیه از بافته‌های عشایر به‌عنوان آرایه‌ای بر آثار هنری قرارگرفته است. مطالعهٔ مداخل در میان منابع منتشرشده، نشان از آن داشت که تنها به نام‌های دیگر نقش، محل قرارگیری آن در آثار هنری (حاشیه) و ایلات بهره‌مند پرداخته‌اند؛ اما برای پاسخ به پرسش پژوهش باید به مفهوم «مداخل» نقبی زده شود تا چرایی محبوبیت این نقش، نزد دو ایل قشقایی (تولیدکنندهٔ پیش متن بافته‌ها) و زند (فراهم‌کنندهٔ بستر نمود فورژری) عیان شود.

غزلی از حافظ (۱۳۷۹، ص. ۳۳) «تو را از کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر». به کنگره و مراعات‌النظیر آن با قصر اشاره دارد. اگر کنگره نوعی مداخل در نظر گرفته شود حضورش در معماری پیشینه دارد که نگاره‌های ادوار گوناگون شاهدند بر این ادعا. «مداخل» چون حریمی امن

۱. مترجم سفرنامهٔ نیبور، شادروان دکتر پرویز رجبی، در پاورقی کتاب تصحیح می‌کند: «ظاهراً منظور قشقایی‌ها است» (نیبور،۱۳۹۰، ص. ۳۵). نگارنده هم معتقد است حتماً منظور کارستن نیبور قشقایی‌ها بوده است، چراکه جغرافیای کوچی که از آن یاد می‌کند در استان بوشهر بوده و ارتباطی با ترکمن‌ها ندارد.

در حاشیهٔ بافته‌ها و نواری متصل در سایر آثار هنری نقش ایفا می‌کند: «در قرون‌وسطی، کنگره‌های برج و بارو و ارگ و حصار شهر، با برگزاری آئین‌هایی، برای هزیمت دادن دیوان و اهریمنان و دفع بیماری‌های واگیر و ناخوشی، تبرک می‌شد. استحکامات و خندق و حصار، دایره‌وار، بسان حلقه، دژ، قلعه و شهر را در برمی‌گیرند و کنش اساسی آن‌ها، حفاظت[1] است» (بوکور، ۱۳۸۷، ص. ۹۳).

اگرچه پژوهشگرانی چون هال و بارنارد (۱۳۷۹، ص. ۳۲) باور دارند فرم‌ها را به‌تناسب فن بافت باید شناخت، بااین‌حال، به نظر می‌رسد تکرارشوندگی و پایداری فرم حاشیهٔ «مداخل» به‌واسطهٔ موضوع و محتوای ریشه‌دار فرهنگی و فراتر از عامل تزئینی و متناسب با فن بافت، طی سالیان متمادی بر بافته‌های قشقایی ضمانت شده است. در این رابطه نویسندگان کتاب «گلیم‌های ایرانی» معتقدند: «مسئله دیگر، نحوهٔ دید غربی است که به هر نقش هندسی در فرش‌های صاف باف[دست‌یافته‌های بدون پرز] به‌عنوان شکل استیلیزه یک فرم تجسمی‌تر اصیل می‌نگرند که دارای خطوط منحنی بوده است... نمونهٔ آن موتیفی است که روی حاشیهٔ بسیاری از گلیم‌های آسیای مرکزی و ترکمنی به‌صورت «درخت» به‌کاررفته و عبارت از طرح آسان هندسی است که با مقتضیات بافت چاکدار جور درمی‌آید». نتیجه آن‌که نقوش در بافته‌های سنتی، به‌ویژه بافته‌های عشایری در لایهٔ نخست جایگاه تزئینی یافته و از منظر زیبایی‌شناختی قابل‌تحلیل هستند؛ اما میل به تنوع و نوآوری در انسان با تکرار بدون محتوا مقابله می‌کند و تمایل دارد فرم‌ها را با محتوایی اصیل پیوند بزند؛ به‌ویژه محیط پیرامون عشایر که سرشار از منابع الهام است. بنابراین، حاشیهٔ «مداخل» در لایهٔ دوم عنصری فرهنگی و نمادی کلیدی در فرهنگ قشقایی به‌شمار می‌آید. شاید این نگرش در مواجهه با نقوش، فصل کنندهٔ دیدگاه غربی و شرقی باشد: «آنچه موجب آشفتگی می‌شود، این است که در برابر بینش «شاعرانه- اساطیری» ما، غرب تفکری «تعقلی» یعنی حصولی قرار می‌دهد که در آن معیار پژوهش حقیقت چیزی است که به‌طور تجربی قابل‌آزمایش و بررسی باشد» (شایگان، ۱۳۸۸، ص. ۸۷). در پی چنین رویکردی و ازآنجاکه نقوش از دل فرهنگ بومی اقوام ایرانی (شرقی) موجود شده‌اند، بی‌شک فرم‌های بی‌معنا نیستند که صرفاً متناسب با فنون بافت ایجادشده باشند. نظر الیاده (۱۳۹۸/۱۹۵۴، ص. ۱۸) پیرامون رفتار کلی انسان تاریخی بر این ادعا گواه است: «چیزها و کارها هنگامی ارزش پیدا می‌کنند و از این رهگذر واقعی می‌گردند که از یک طریق یا طریقی دیگر با واقعیتی انباز شوند که فراتر از آن‌هاست».

تصاویر ۶ الف و ب. حاشیهٔ مداخل در دو قالی یَلِمه
Figures 6A and 6B. Madakhel Border in Two Yalameh Carpets

چگونگی پدیداری نقش مداخل

نقش «مداخل» متناسب با محتوا و موادی چون آجر، کاشی، آثار لاکی و آهک هم‌نشین شده و بسته به امکانات بیانی هر ماده، گاه با ترسیمی هندسی و گاه مایل به گردان یا به تعبیر دیگر، در قالب‌هایی ساده و پر تزیین جلوه یافته است. این نقش در حمام‌های ارگ کریم‌خان و وکیل با آهک، در رُخ‌بام‌های کلاه‌فرنگی و ارگ کریم‌خان و نیز باروهای ارگ با آجر، در دیوارهای حمام وکیل با کاشی، در خانهٔ محمودی لار با گچ و درنهایت در صنایع مستظرفه بر بوم، چوب و مقوا نمایان شده است (جدول ۲).

بافته‌های قشقایی

شناخت و طبقه‌بندی نقش‌های هندسی «مداخل» در بافته‌های عشایری به دلیل گستردگی و پیچیدگی آن دشوار است و از اهداف این پژوهش خارج است؛ بااین‌حال، تکرارشوندگی فراوان این نقش‌ها در بافته‌های قشقایی جلب توجه می‌کند. اگرچه شمار تیره‌ها بسیار و بافته‌های آن‌ها ازنظر طرح و نقش متفاوت است، «به‌ویژه در میان قشقایی‌ها، هر ایل نقشه‌های ویژهٔ خود را داشت» (حصوری، ۱۳۹۶، ص. ۳۳۷). بافته‌های قشقایی از نمونه‌های ممتاز استان فارس به شمار می‌روند و اسناد تاریخی نیز این ادعا را تأیید می‌کنند: «قالی‌باف در احشامات اکثر زن‌ها این صنعت را دارند در ئیل[ایل] عرب و قشقایی و غیرهما، این عمل به ظهور می‌رسد ولی از تمام روی زمین قالی قشقایی ممتازتر است» (شیرازی، ۱۳۷۷، ص. ۹۰۰). علاوه بر فرصت‌الدوله شیرازی، جمال‌زاده نیز بر این موضوع تأکید دارد: «در فارس فرش‌های مرغاب و قشقایی از سایر فرش‌های آن ایالت

۱. تعریف بوکور (۱۳۸۷) از «حریم امن» اگرچه معطوف به شکل‌های گرد و حلقوی است؛ اما به سبب پیوستاری نقش «مداخل» می‌توان آن را هم نمادی از اتحاد و به مناسبت درهم تنیدگی نشانی از انسجام و استحکام تلقی کرد.

[فارس] بهتر است و فرش‌های مرغاب دارای رنگ‌های ثابت و طبیعی خالص است و نقش آن آنیّت مخصوصی دارد و از سایر نقش‌ها متفاوت است» (جمال‌زاده، ۱۳۹۹، ص. ۷۸).

از منظر اشاعه گرایی، با توجه به گستردگی ایل قشقایی و روابط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی آن با سایر اقوام، انتساب و اثبات منحصربه‌فرد بودن یک نقش به طایفه و تیره‌ای خاص، خطای پژوهشی تلقی می‌شود؛ اما بافته‌های قشقایی اسنادی مصور بر تکرارشوندگی مداخل به‌حساب می‌آیند. اگرچه در بافته‌های ایلات بختیاری و خمسه و حتی بافته‌های کُردی مداخل دیده‌شده است؛ اما پژوهشگران حوزهٔ فرش برای وارداتی بودن نقش «مداخل» در این ایلات و صادره از فرهنگ تصویری قشقایی گواهی داده‌اند. مؤلف کتاب «بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش» ذیل نقش مداخل می‌نویسد: «نقشی است مهاجر از نقش‌های قشقایی که در حاشیهٔ قالی و حاشیهٔ لِی به چشم می‌خورد» (قاضیانی، ۱۳۷۶، ص. ۱۶۴). از سوی دیگر، به تکرارشوندگی مداخل در بافته‌های قشقایی نیز اشاره‌شده است: «در بافتن آن‌ها [بافته‌های برخی از تیره‌های ایل قشقایی] از یک طرح و الگوی خاص به استمرار و گاه بی‌کم‌وکاست استفاده‌شده و تداوم در کاربرد یک نقش معین تا بدان جا رسیده که حتی نقشمایه حاشیه [شاید مداخل] مکرر و تغییرناپذیر شده است» (ابراهیمی علویجه و شعبانی، ۱۳۹۴، ص. ۵۳). اگرچه منبع یادشده به‌طور مستقیم به نقش مداخل اشاره ندارد؛ اما با توجه به آن‌که موضوع نقل‌قول قبلی قالی یلمه[1] بوده و مداخل نیز یکی از حاشیه‌های پرتکرار قالی یلمه[2] است (تصاویر ۶ الف و ب)، می‌توان ارتباط آن را آشکار دانست.

به هر ترتیب موضوع قابل‌توجه، استمرار طراحی و بافت مداخل در بافته‌های قشقایی است (جدول ۱، تصاویر ۷ الف تا ر).

هنر زندیه

نویسندهٔ «تاریخ زندیه» آورده است: «جامعهٔ ایرانی در این زمان نیز جامعه‌ای است پر هرج‌ومرج که به‌طور صحیح و دقیق با هیچ‌یک از حالات و کیفیات اجتماع در ادوار مختلف تاریخ تطبیق نمی‌کند... به‌طور خلاصه نمونه‌ای است از یک فئودالیته و به عبارت صحیح‌تر یک خان‌خانی پر هرج‌ومرج که تابع هیچ قانون اجتماعی نبود و پایه‌های آن در آداب‌ورسوم و سنن کهنهٔ قدیمی که قرن‌هاست بدون کمترین تغییر ثابت مانده بود استوار بود. وضع افراد و قبایل و آداب‌ورسوم و شیوهٔ زندگی مردم نیز سال‌ها و قرن‌ها بدون کوچک‌ترین تغییر ثابت مانده بود» (هدایتی، ۱۳۹۶، ص. ۶۷). نگرش‌های گوناگون به برشی از زمان، استنتاج‌های متفاوتی را به ارمغان می‌آورد. اگرچه هدایتی (۱۳۹۶) استمرار سبک زندگی سنتی را به‌صورت منفی و مصادف با عقب‌ماندگی می‌داند؛ اما از سخنان او می‌توان در راستای موضوع پژوهش کنونی بهره برد. حکومت خان‌خانی و پایبندی به آداب‌ورسوم سنتی در تأیید پیاده‌سازی مبانی فکری عشایری از سوی دربار زندیه در آثار هنری قابل‌تحلیل است. نویسندهٔ «هنر صفوی، زند، قاجار» در تأیید وجوه عامیانه در هنر نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم ه.ق می‌نویسد: «شیراز در دورهٔ زندیه شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب‌های صفوی، سبك اساساً چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقه عامیانه بود» (اسکارچا، ۱۳۷۶، ص. ٤١). سادگی، انتزاع و عامه‌گرایی از مختصات هنر زندیه است. رید دلایل رواج هنر انتزاعی را این‌گونه برمی‌شمارد: «یکی از پدیده‌هایی که در تاریخ مکرر مشاهده‌شده، به‌طورکلی عبارت است از هجوم قبائل شکارگر به قبائل کشاورز. بدین معنا که اقوام کوچ‌نشینی که در زمین‌های کم‌حاصل محدود مانده باشند خود را متشکل می‌سازند و به زمین‌های پرحاصل حمله‌ور می‌شوند و با این حمله‌ها تزیینات هندسی و سلاح‌های زیرکانه و عرفان دینی خود را هم به سوغات می‌آورند» (رید، ۱۳۸۱، صص. ۵۸-۵۹). رویکرد رید قابل نقد است و نمی‌توان آن را به‌طور کامل پذیرفت؛ اما نکته قابل‌توجه، تزیینات هندسی جوامع شکارگر (یا به‌عبارت‌دیگر غیر یکجانشین) است. اگرچه تنوع نقوش در عصر زندیه بسیار بوده و از انواع نقش در مصنوعات آن دوره‌دیده می‌شود؛ اما فراوانی تزیینات معناداری چون نقش «مداخل» قابل‌توجه است. آرایه‌های وابسته به معماری و صنایع مستظرفه نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم به تکرار مزین به نقش «مداخل» هستند. به‌طور مثال در جدول ۲، مداخل در رُخ‌بام ارگ کریم‌خان (تصویر ۸)، اُرسی ارگ کریم‌خان (تصویر ۹)، آهک‌بری حمام ارگ کریم‌خان (تصویر ۱۰)، آجرکاری باروهای ارگ کریم‌خانی (تصویر ۱۱)، رُخ‌بام کلاه‌فرنگی (تصویر ۱۲)، آهک‌بری حمام وکیل (تصویر ۱۳) و خانهٔ محمودی لار (تصویر ١٤)، قابل‌مشاهده است. علاوه بر معماری، «مداخل» در نگاره‌هایی از عصر زندیه نیز دیده می‌شوند؛ ازجمله در حاشیهٔ نمد موجود در نگارهٔ کریم‌خان و درباریان (تصویر ۱۵)، قالی رستم‌خان زند (تصویر ۱۶)، قالی نگارهٔ بانو و گربه‌اش (تصویر ۱۷)، قاب آینه با مضمون دو بی‌قرار (تصویر ۱۸) و نگارهٔ قاضی معزالدین محمد غفاری (حاکم کاشان، قم و نطنز

1. Yalemeh

۲. دربارهٔ تیره یلمه آمده است که: «تیره‌ای از طایفهٔ [ایل] قشقایی است که حدود ۲۰۰ سال پیش در اطراف سمیرم پایین، ساکن شده‌اند و هنوز کیفیت و طرح بافته‌های خود را از قشقایی جدا نساخته‌اند» (صادقی فسایی، ۱۳۷۱، ص. ۷۷).

جدول ۱. نقش مداخل در حاشیهٔ بافته‌های قشقایی
Table 1. Madakhel Motif in the Borders of Qashqai Textiles

تصویر ۷. الف، حاشیهٔ مداخل
(*Antique Qashqai kilim*, ca. 1890)
Figure 7A. Madakhel Border
(*Antique Qashqai kilim*, ca. 1890)

تصویر ۷. ب، حاشیهٔ مداخل در قالیچهٔ قشقایی (یساولی، ۱۳۷۴، ص. ۲۱)
Figure 7B. Madakhel Border in a Qashqai Rug (Yassavoli, 1995, p. 21)

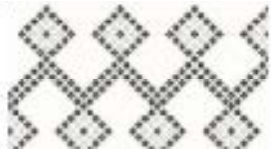
تصویر ۷. پ، حاشیهٔ مداخل
(Antique South West Persian Qashqai Kilim, With Superb Design & Colour, ca. 1900)
Figure 7C. Madakhel Border (Antique South West Persian Qashqai Kilim, With Superb Design & Colour, ca. 1900)

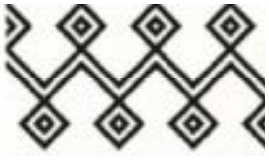
تصاویر ۷. ت، ث و ح. حاشیهٔ مداخل
(Caroun Art and Cultural Centre, n.d.)
Figures 7D, 7E, and 7F. Madakhel Border (Caroun Art and Cultural Centre, n.d.)

تصویر ۷. چ، حاشیهٔ مداخل
(هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ص. ۳۳)
Figure 7G. Madakhel Border
(Hull & Barnard, 2000, p. 33)

تصویر ۷. ح، حاشیهٔ مداخل
(هال و بارنارد، ۱۳۷۹، ص. ۳۵)
Figure 7H. Madakhel Border
(Hull & Barnard, 2000, p. 35)

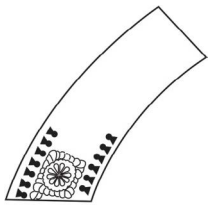
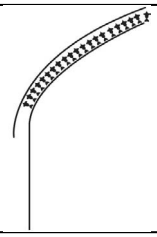
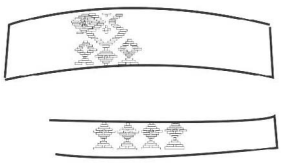
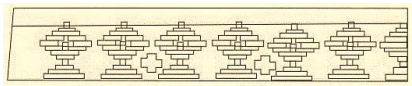
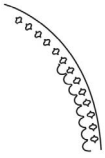
تصویر ۷. خ، حاشیهٔ مداخل
(Antique Qashqai kilim rug, ca. 1900)
Figure 7I. Madakhel Border
(Antique Qashqai kilim rug, ca. 1900)



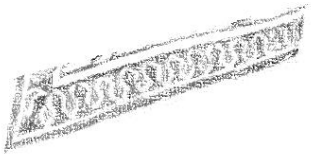
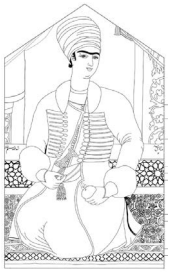
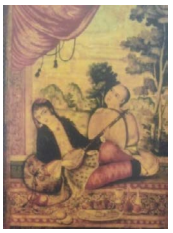
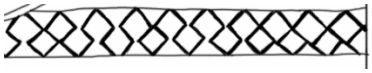
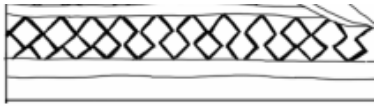


تصویر ۷. د، ذ و ر. حاشیهٔ مداخل در مفرش‌های قشقایی (رحمانی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۰)
Figures 7J, 7K, and 7L. Madakhel Border in Qashqai Sofreh Textiles (Yassavoli, 1995, p. 21)

جدول ۲. نقش مداخل بر پیکرهٔ آثار هنری زندیه
Table 2. Madakhel Motif on the Surface of Zand Artworks

طرح خطی	
	 تصویر ۸. مداخل در رُخ‌بام ارگ کریم‌خان Figure 8. Madakhel in the Parapet of the Karim Khan Citadel
	 تصویر ۹. مداخل در حاشیهٔ اُرسی ارگ کریم‌خان Figure 9. Madakhel in the Border of the Orosi Window of the Karim Khan Citadel
	 تصویر ۱۰. مداخل در آهک‌بری حمام ارگ کریم‌خان Figure 10. Madakhel in the Stucco Carving of the Karim Khan Citadel Bathhouse
	 تصویر ۱۱. مداخل در آجرکاری باروی ارگ کریم‌خان Figure 11. Madakhel in the Brickwork of the Rampart of the Karim Khan Citadel
	 تصویر ۱۲. مداخل در رُخ‌بام کلاه‌فرنگی (موزهٔ پارس) Figure 12. Madakhel in the Parapet of the Kolah Farangi Pavilion (Pars Museum)
	 تصویر ۱۳. مداخل در آهک‌بری حمام وکیل Figure 13. Madakhel in the Stucco Carving of
	 تصویر ۱۴. مداخل در طاق هلالی خانهٔ محمودی لار (Noubahar, n.d.) Figure 14. Madakhel in the Pointed Arch of the Mahmoudi House in Lar (Noubahar, n.d.)

ادامه جدول ۲.

		طرح خطی
تصویر ۱۵. مداخل در حاشیهٔ نمد، نگارهٔ کریم‌خان و درباریان، اثر آقا صادق، رنگروغن روی بوم (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 152) Figure 15. Madakhel in the Felt Border, Illustration of Karim Khan and His Courtiers by Aqa Sadeq, Oil on Canvas (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 152)		
	تصویر ۱۶. مداخل در حاشیهٔ قالی، نگارهٔ رستم خان زند اثر آقا صادق رنگروغن روی بوم (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 152) Figure 16. Madakhel in the Carpet Border, Illustration of Rustam Khan Zand by Aqa Sadeq, Oil on Canvas (Diba & Ekhtiar, 1998, p. 152)	
	تصویر ۱۷. مداخل در حاشیهٔ قالی، نگارهٔ بانویی با گربه‌اش، رنگروغن روی بوم، موزهٔ هنر اسلامی شانگری‌لا (Cupbearer with a Cat, Iran, Zand Period, ca. 1751–1794)/ Figure 17. Madakhel in the Carpet Border, Illustration of a Lady with Her Cat, Oil on Canvas, Shangri La Museum of Islamic Art, Culture & Design (Cupbearer with a Cat, Iran, Zand Period, ca. 1751–1794)	
	تصویر ۱۸. مداخل در حاشیهٔ قالی، دو بی‌قرار قاب آینه، آثار لاکی (احسانی، ۱۳۸۲، ج. ۲، ص. ۶۶) Figure 18. Madakhel in the Carpet Border, Two Restless Figures Framing the Mirror, Lacquer works (Ehsani, 2003, vol. 2., p. 66)	
	تصویر ۱۹. مداخل در حاشیهٔ قالی، نگاره قاضی معزالدین محمد غفاری (حاکم کاشان، قم و نطنز در دوران زندیه)، ابوالحسن غفاری، موزهٔ ملک (مستوفی غفاری، ۱۱۶۰) Figure 18. Mo'ez al-Din Mohammad Ghaffari, Governor of Kashan, Qom & Natanz in Zand Period with a Hookah (Mostowfi Ghaffari, ca. 1782 CE)	

در دوران زندیه) (تصویر ۱۹) که در جدول ۲ نمایش داده شده‌اند. ذکر این مصادیق نشان‌دهندهٔ تکثر نقش و اهمیت «مداخل» در آثار دوره زندیه است.

چرایی پدیداری «مداخل» در آثار هنری زندیه به‌مثابه فورژری بافته‌های قشقایی

مبتنی بر مسئله پژوهش، همان‌گونگی نقش «مداخل» بر اساس چه مؤلفه‌هایی از متن بافته‌های قشقایی بر پیکرهٔ هنر زندیه جای گرفته است؟ به نظر می‌رسد «مداخل» به‌مثابه عنصری فرهنگی، فراتر از شکل مطلق و در جایگاه فرم معنادار عمل کرده است. نمادی از ناخودآگاه جمعی ایل.

اسطوره و آئین با نقوش اصیل بافته‌های اقوام عجین بوده و راهی برای اتصال مظاهر هنری به مبدأ هستند. «خاطرات اقوام گوناگون جهان به‌مثابه رودهایی هستند که هر یک از آبشخور اولی مایه می‌گیرد و هریک به‌سوی دریا روانه می‌شود و ارتباط خود را علی‌رغم تنوع صور و اختلافات ناشی از خصائص قومی، با مبدأ حفظ می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۸، ص. ۲۲۹). کاربست «مداخل» در بیش از ده متن از آثار هنر زندیه به پیش‌متنی (حاشیهٔ مفروشات قشقایی) اشاره دارد که تولیدات کثیر بیش‌متن را رقم‌زده است. به نظر می‌رسد صرف دیدن بافته‌های قشقایی (به‌مثابه پیش‌متن) توسط هنرمندان، حامیان و سرمایه‌گذاران دولتی نمی‌تواند به‌تنهایی موجب پذیرش آن نقش باشد مگر آن‌که «مداخل» را نمود ناخودآگاه جمعی ایل یا نماد کلیدی ایل درک کرده باشند. هرچند اثبات الهام آگاهانه هنرمند زندیه ممکن نیست، اما این پدیده را می‌توان به ناخودآگاه جمعی نسبت داد: «ناخودآگاه جمعی مشحون از «صور نوعی»[1] و مخزن بقایای تجارب نیاکان است و گنجینه‌ای مملو از رسوباتی که از زمان آغاز حکایت می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۸، ص. ۲۰۷). به این اعتبار که هیچ طرحی از نوساخته نمی‌شود و پیش‌متن آن یا در رسوبات ذهنی هنرمند و یا در عالم مثال در تفکر فیلسوفان ایرانی- اسلامی بنانهاده شده است. اسطوره‌شناسانی چون الیاده (۱۳۹۸/۱۹۵۴، صص. ۲۴-۲۵) نیز بر این نظر صحه گذارده‌اند: «انسان همه‌چیز را از روی نمونه‌ای از پیش‌پرداخته می‌سازد». الیاده (۱۳۹۸/۱۹۵۴، ص. ۳۲) اگرچه از عالم مثال، سخنی به میان نیاورده ولی اذعان داشته آفرینش‌های انسان بیش‌متنی از پیش‌متن آفریده‌های خداوندی است: «هرگونه خلاقیتی تکراری است از مثال اعلای آفرینش یعنی خلقت عالم». درنتیجه، نقش «مداخل» نمادی کلیدی در جوامع ایلیاتی بوده که از سوی ایلاتی چون قشقایی و سپس زندیه مقبول افتاده است. بررسی مبانی نظری فورژری مداخل، امکان درک میل به پدیداری ناخودآگاه جمعی ایل زندیه در هنر آن دوره را فراهم می‌کند.

نمودی از بُعد زمان

زمان و گذر پرشتاب آن همواره از دغدغه‌های انسان بوده است. اگرچه توانایی غلبه و یا توقف برگذر عمر را نداشته؛ اما برای تعریض عرضی زمان به حد وسع کوشیده است. زندگی در لحظه اکنون، درک قدر وقت، با طرب گذراندن عمر موردتوجه شاعران و برخی فیلسوفان بوده است. این نگرش در نقوش نیز روی‌داده است. الیاده (۱۳۹۸/۱۹۵۴، صص. ۴۸-۴۹) نیز به این مسئله بنیادین پرداخته و می‌نویسد: «برانداختن زمان به‌وسیلهٔ تقلید از نمونه‌های ازلی و تکرار کردارهای مثالی... به میزانی که کاری و یا چیزی از طریق تکرار اعمال مثالی واقعیتی کسب می‌کند- و فقط از این طریق است که به واقعیت می‌رسد- به همان میزان، واژگونی زمان، مدت و «تاریخ» نیز صورت می‌پذیرد و بدین ترتیب کسی که اعمال مثالی را دوباره انجام می‌دهد از محدودهٔ سپنجی فراتر رفته خود را دوباره در دوران اسطوره‌ای که فعل نمونه نخست بار ضمن آن انجام‌شده، بازمی‌یابد». حکیمان ایران باستان به تقسیم دوسویهٔ زمان باور داشته‌اند: «در ایران قدیم، زمان، طبق رسالهٔ جهان‌شناسی و اساطیری بندهشن دو ُبعد دارد: یکی زمان «اکرانه» و بی‌کران است و دیگری زمان کرانمند» (شایگان، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۶). با این نگاه انسان همواره برای خروج از سیر خطی زندگی به گریزگاه‌هایی چون هنر پناه برده و ازآنجاکه نقوش (مانند مداخل) نما و پوسته‌ای بر بدنهٔ آثار هستند، از این آبشخور فکری سهم داشته‌اند: «به همان ترتیب هر کار معتبری نیز که انسان کهن انجام می‌دهد (هر تکراری از رفتارهای مثالی) مدت و استمرار را متوقف کرده، زمان سپنجی را واژگون می‌سازد و با زمان اساطیری هم هنگامش می‌کند» (۱۳۹۸/۱۹۵۴، ص. ۴۹). دوسویه بودن، دورنگ بودن و پیوستاری مداخل را می‌توان در ظرف عقیدهٔ الیاده (۱۳۹۸/۱۹۵۴، ص. ۹۶) گنجاند، جایی که هنرمند با ترسیم، گسترش و تکرار، واژگونگی و فراز آمدگی زمان را نمایان می‌سازد. این ممکن است مصداق مرگ و زندگی، روز و شب، شفق و فلق یا طلوع و غروب و تغییرات ادواری ماه باشد: «در نگرشی که براثر مشاهدهٔ احوال ماه ساخته‌وپرداخته شده، مرگ یک فرد و نابودی «ادواری» همهٔ بشریت امری ناگزیر است، همچنان که سه شب تاریک- ماه یا سرار و به دنبال آن

1.archetypes

طلوع یا «تولد دوبارهٔ» ماه امری ناگزیر است، به همان ترتیب، هم مرگ آدمی و هم مرگ بشریت، هر دو به‌طور یکسان، برای احیاء و زایش مجدد ضروری است».

نمودگاری اهمیت نظم و تکرار در جامعهٔ عشایری

زندگی مردم ایلیاتی با نظم طبیعت هماهنگ است و همان‌طور که در گاه‌شماری باستانی و حتی تقویم محلی برخی اقوام، مانند ایلامی‌ها، وجه‌تسمیه ماه‌های سال با رویدادهای طبیعی و تغییرات آب و هوایی پیوند خورده است. به‌عنوان نمونه، اولین ماه در تقویم بومی ایلام «گیبا باریک»[1] نام دارد: «وجه‌تسمیه گیبا باریک به معنی ماهی که گیاهان تازه جوانه‌زده، برگ‌های آن هنوز باریک است» (شعاعی، ۱۴۰۰، ص. ۶). منظور آن‌که نظم موزون، تکرار و به دنبال آن ضرب‌آهنگ موجود در طبیعت در زندگی مردم ایل نهادینه‌شده است. از منظر مبانی هنرهای تجسمی نیز تکرار، هماهنگی را در پی دارد: «پیوندها با تکرار امور مشابه به وجود می‌آیند و اثر هنری از این طریق آکنده از هماهنگی می‌شود» (اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۰/۲۰۱۱، صص. ۵۸-۵۷). بااین‌حال، با مدرن شدن جوامع و تغییر سبک زندگی، ذائقهٔ هنری هم تحت تأثیر قرار گرفت و امتیازدهی به نوآوری تکرار و تقارن نسبت به جوامع سنتی رنگ باخت؛ اما تکرار به‌مثابه نماد عقب‌ماندگی، ملال‌آوری و کسالت نبوده و در بافته‌های عشایری باوجود نقشمایه‌های ذهنی و متنوع، برخی نقوش مانند مداخل، عامدانه تکرار می‌شوند. «تکرار لزوماً کپی عین به‌عین یک عامل نیست، بلکه استفادهٔ مکرر از امور همانند یا بسیار شبیه است. استفادهٔ دقیق از عامل تکرار، با توجه به اهمیتش در تصویر، شرایط مطلوب هنرمند را بی‌شک به کرسی می‌نشاند و چشم بیننده را طبق الگویی مشخص هدایت می‌کند. هر آنچه در تصویر اهمیت یابد، حتی اهمیتی اندک، توجه ما را به خود معطوف می‌کند، تمایل فطری ما به عوامل تکرارشوندهٔ مشابه، تفاوت چندانی با تمایل اجدادمان ندارد و موجب برقراری پیوندهایی در اثر هنری می‌شود. پیوندهای هماهنگ در هنر نیز از طریق تکرار ایجاد می‌شود» (اوکویرک و همکاران، ۱۳۹۰/۲۰۱۱، ص. ۵۸). رویکرد جوامع سنتی به تکرار، با ریشه‌های آئینی پیوند دارد: «از دیدگاه جوامع سنتی همهٔ کارهای مهم زندگی «در آغاز» به‌وسیله بغان یا یلان پیداشده‌اند. مردمان فقط این کردارهای مثالی و نمودگاری را تا بی‌نهایت تکرار می‌کنند» (الیاده، ۱۳۹۸/۱۹۵۴، ص. ۴۶). این نگرش را به نقوش برگرفته و ملهم از امور زندگی در بافته‌های عشایری، تعمیم داد. الیاده درجایی دیگر از «اسطورهٔ بازگشت جاودانه»، تکرار و تقلید (فورژری) را شرط حصول واقعیت می‌داند: «یک‌چیز یا یک کردار فقط تا آن غایت راستین و واقعی می‌گردد که نمونه‌ای ازلی را تکرار یا تقلید می‌کند. بدین ترتیب تنها از راه تکرار یا مشارکت و هنبازی است که «واقعیت» به دست می‌آید» (الیاده، ۱۳۹۸/۱۹۵۴، ص. ۴۷).

به منصهٔ ظهور رسانیدن میل به جاودانگی

میان سرنمون‌های هنر ایران در کنار مفهوم بهشت، «میل به جاودانگی» نیز اصالت دارد. فورژری مداخل در آثار هنری زندیه، بر مفهوم تمایل به جاودانگی دلالت دارد. بدین ترتیب که با اتخاذ نشان کهن قومی و پیوستن به مجرای غنی فرهنگ بومی ایلیاتی سعی بر مشروعیت و اعتباربخشی و اتحاد با ایلات مدنظر بوده است. البته مداخل حامل پیام جاودانگی در بافته‌های قشقایی از گذشته بوده و با تعمیم بستر نقش بر روی آثار هنر زندیه نیز، محتوا ثابت مانده است. «آیا نمی‌توان پنداشت که انتخاب و گذاشتن نشانه‌ای یا یادگاری به‌عنوان نشانه قومی به‌نوعی مبارزهٔ جمعی با زوال قوم و مرگ جمعی است؟ همین‌که ما امروز این نشانه‌ها را بازیابی، شناسایی و معرفی می‌کنیم، می‌کوشیم قومی را از راه نشانه‌اش معرفی کنیم، پاسخ به ندای زندگی طلبانه و مبارزه با مرگ در آن قوم نیست؟» (حصوری، ۱۳۹۶، ص. ۳۴۸). پرسش‌های حصوری برخاسته از درک دغدغه‌های اقوام نسبت به میرایی و بازتاب آن در تولیدات‌شان است.

نمودی از فرهنگ پذیری زندیان از ایل قشقایی

نقش مداخل بر روی پدیده‌های مادی ایل قشقایی وجود داشته و دارد. این مهم در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم با توجه به ظرفیت بالای فرهنگ پذیری زندیان از الگوهای ایلی مصداقی از پذیرش وجهی از فرهنگ مادی شده است: «پذیرش فرهنگ از طریق برخورد فرهنگ اقوام مختلف با یکدیگر است. به این معنی که بسیاری از اقوام و ملل مختلف به دلیل برخوردهای گوناگون تاریخی، اجتماعی و فرهنگی همچون رفت‌وآمد مردم دو جامعه با یکدیگر، همسایگی دو جامعه، مهاجرت دسته‌جمعی و جنگ بین دو کشور، موجب پذیرش فرهنگ‌ها می‌گردد» (قرایی مقدم، ۱۳۸۸، ص. ۶۹). از سوی دیگر، پیوندی میان قشقایی‌ها و ایل زند برقرار بوده است: «ایل زند نیز همانند قشقایی‌ها در دورهٔ نادرشاه به خراسان کوچانده شده بودند و سران آن در اغلب لشکرکشی‌های نادر حضور داشتند. به‌احتمال‌زیاد این سرنوشت مشترک موجب نزدیکی، سران دو ایل به یکدیگر گردید» (نصیری

1.kirāB āyiG

طیبی، ۱۳۸۹، ج. ۲، ص. ۶۹۳). این گمان نیز قوی است که شاید برای ساخت و آفرینش آثار هنر زندیه، افرادی از ایل قشقایی در میان هنرمندان، بنایان و کارگران فعال بوده‌اند. «همه بناها و حجارها و نجارها و نقاش‌ها و فعله و عمله که از همه بلاد ایران در سرکارش، بالطوع و الرغبه می‌آمدند، به اجرت تمام و همه را به احسان و انعام، ممنون می‌فرمود و همه را خوشنود می‌نمود» (رستم‌الحکما، ۱۳۸۸، ص. ۴۳۱).

به‌منظور انتقال حس استحکام

در تکمیل کارکردهای ویژهٔ نقش «مداخل» که فورژری آن را در هنر زندیه رقم‌زده، سه مورد قابل خوانش است: زنجیرواری، عدم انقطاع و پیوستاری «مداخل»، از نقش یادشده نمادی از اتحاد و استحکام ساخته است. بنابراین، با توجه به اهمیت شاخصهٔ استحکام، برگرفتگی مداخل از بافته‌های قشقایی بر آثار زندیه، نمایانگر استحکام نیز بوده است.

به‌مثابه تعویذ و چشم‌زخم

نویسندهٔ کتاب عرف و عادت در عشایر فارس به فرهنگ توده و باورهای عامیانه ایل قشقایی اشاراتی دقیق دارد. وی ذیل «اوهام و عقاید» می‌نویسد: «برای جلوگیری از تأثیر نظر بد، نظربندی می‌کنند» (بهمن بیگی،۱۳۸۱، ص. ۱۱۹). اعتقاد به چشم‌زخم، تعویذ و طلسم در میان مردم سدهٔ دوازدهم هجری رایج بوده است: «اعتقاد به جادوگری و پیشگویی و طلسم در زندگی ایرانیان نقش مهمی را بازی می‌کرد» (رجبی، ۱۳۸۹، ص. ۱۴۶). نظربندی در هنر ایران با نماد لوزی عجین بوده و به نظر می‌رسد در بافتار فرهنگ عشایری اعم از قشقایی و زند، شکل لوزی (جز سازندهٔ مداخل) با محتوای تعویذ قرابت دارد. یکی از اسامی نقش «مداخل»، تسخیر است و این وجه‌تسمیه گواهی است بر این ادعا که حاشیهٔ «مداخل» در بافته‌های قشقایی به‌عنوان متن نخست و سپس فورژری آن بر رُخ‌بام دو بنای حکومتی کلاه‌فرنگی و ارگ کریم‌خانی، دو حمام (ارگ کریم‌خان و وکیل) و چهار باروی ارگ و سایر هنرهای زندیه به‌مثابه دورکنندهٔ چشم‌زخم بوده و برخاسته از فرهنگ‌عامهٔ ایلات است. بی‌شک در هنر ایرانی هیچ نقشی تنها به دلیل زینت بخشی به کار نمی‌رود و استمرار نقوش، حکایت از گره‌خوردگی با بنیان‌های فکری دارد بنابراین، نقش «مداخل» کارکردی آیینی نیز ایفا کرده است. خلاصهٔ پی‌جویی علل فورژری مداخل در جدول ۳ مشاهده است.

جدول ۳. تحلیل علل فورژری شکل مداخل در هنر زندیه از بافته‌های قشقایی متکی بر فرهنگ ایلیاتی
Table 3. Analysis of the Causes of Forgery of the Madakhel Form in Zand Art Based on Qashqai Weavings Rooted in Tribal Culture

۱. نقش «مداخل» به‌مانند نمادی از ناخودآگاه جمعی ایل	۲. نقش «مداخل» به‌عنوان نمودی از بُعد زمان	۳. نقش «مداخل» نمودگاری از اهمیت نظم و تکرار نزد جامعهٔ عشایری	۴. کارکرد نقش «مداخل» در تداعی میل به جاودانگی	۵. نقش «مداخل» نمود فرهنگ پذیری زندیان از ایل قشقایی	۶. کارکرد نقش «مداخل» در انتقال حس استحکام	۷. نقش «مداخل» به‌مثابه تعویذ و چشم‌زخم
توضیحات: با تکیه بر اشتراکات فرهنگ عشایری (قشقایی و زند)، گرایش هنرمندان و حامیان هنر زندیه به استفادهٔ مکرر از نقش «مداخل» تحلیل شد و هفت دلیل فوق برای فراوانی این نقش شناسایی شد. تمامی این موارد به کارکردها و معانی نقش «مداخل» مربوط می‌شوند و حاصل مطالعه‌ای بینامتنی است که پیش‌متن بافته‌های قشقایی و بیش‌متن دست‌ساخته‌های عصر زندیه را در نظر گرفته است. به‌عبارت‌دیگر، بافته‌های قشقایی به دلیل دارا بودن آبشخورهای مشترک فرهنگی با هنر زندیه، در رمزگشایی نقش «مداخل» و یافتن دلایل فراوانی آن بسیار مفید واقع شدند.						

نتیجه

مقالهٔ حاضر به بررسی نقش «مداخل» در بافته‌های قشقایی و آثار هنری زندیه پرداخته و تکرارشوندگی این نقش در هر دو متن را موردتوجه قرار داده است. نقش «مداخل» از سه منظر شکلی، محل قرارگیری و کاربردی

مطالعه شد. بررسی چیستی «مداخل» نشان داد که این نقش، فراتر از شکل ظاهری، دارای بار معنایی است و استمرار حضور آن در هر دو متن به همین دلیل است. همچنین روشن شد که حضور «مداخل» در آثار هنری علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، حامل عاملیت معنایی است و سهولت پیاده‌سازی نقش مدنظر نبوده است. در تبیین چگونگی شکل «مداخل» به‌عنوان محتوا، به فراخور قالب‌های گوناگونی چون آهک، گچ، آجر، مقوا و بوم فرمی متناسب یافته است. از منظر نمادشناسی «مداخل» به سبب درهم تنیدگی، انسجام و پیوستاری حس اتحاد و حریم امن را منتقل می‌کند. مداخل به‌مثابه عنصری برخاسته از فرهنگ ایلیاتی، فراتر از شکل مطلق بوده و فرمی معنادار به شمار می‌آید. نقش «مداخل» نمودگار ناخودآگاه جمعی جامعهٔ ایلی بوده و این موضوع سبب شده که هم در میان قشقاییان به‌عنوان تولیدکنندهٔ متن نخست (پیش‌متن تولیدات دستی قشقایی) و هم آفرینش گران متن دوم (بیش‌متن آثار هنر زندیه) اقبال داشته باشد. «مداخل» نشان از پدیداری ناخودآگاه جمعی ایلی در هنر زندیه دارد. می‌توان «مداخل» را بازنمودی از بُعد زمان در مبانی نظری هنرهای سنتی ایران دانست. بافندگان قشقایی این نقش را به کار بسته‌اند و هنرمندان عصر زندیه نیز با همرأیی آن، فورژری «مداخل» را از پیش‌متن بافته‌های قشقایی به آثار خود منتقل کرده‌اند. هنرمند زندیه نقش «مداخل» را با ویژگی‌هایی چون دوسویه بودن، دو رنگ بودن و پیوستاری به‌منظور خروج از سیر خطی زندگی به‌کاربرده است. آفرینندگان نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری با ترسیم، گسترش و تکرار واژگونگی و فراز آمدگی نقش «مداخل» بر اهمیت زمان اکرانه تأکید داشته‌اند. از زاویه‌ای دیگر، این نقش ممکن است مصداقی از مفاهیمی همچون مرگ و زندگی، روز و شب، شفق و فلق، طلوع و غروب و تغییرات ادواری ماه باشد. ثمرهٔ دیگر پژوهش حاضر، تبیین ارتباط نقش «مداخل» و مقولاتی چون نظم و تکرار در جامعهٔ عشایری است. اشاره شد که تمامی ابعاد زندگی اقوام عشایری منطبق با نظم و ضرب‌آهنگ طبیعت بوده و تکرار موجود در نظام طبیعی در سبک زیست آن‌ها نهادینه‌شده است. ره‌آورد تکرار برای عشایر هماهنگی بوده و در نقش«مداخل» تکرار توأم بانظم و هماهنگی طنین‌انداز شده است. این مقاله کوشید تا فورژری «مداخل» در هنر زندیه از بافته‌های قشقایی را به‌مثابه کهن‌الگو معرفی کند تا علت استمرار آن در فرهنگ تصویری عشایر آشکار گردد. تکرار این نقش نمونه‌ای ازلی را بازتولید می‌کند و مطابق نظر الیاده (۱۳۹۸/۱۹۵۴)، تکرار یکی از راه‌های دستیابی به «واقعیت» است. یکی دیگر از نتایج پژوهش این است که بافته‌های قشقایی و آثار هنری زندیه، به‌عنوان دو مصداق از هنر ایلیاتی، تمایل به جاودانگی دارند و نقش «مداخل» چنین مفهومی را به بیننده منتقل می‌کند. احتمال داده شد که فورژری «مداخل» در هنر زندیه، دلالتی بر اتخاذ نشان کهن قومی و پیوستن به جریان غنی فرهنگ بومی ایلیاتی برای مشروعیت‌بخشی، اعتبار و اتحاد با ایل قشقایی داشته باشد. در نیمهٔ دوم سدهٔ دوازدهم هجری، نقش «مداخل» در هنر زندیه به‌مثابه اثبات فرهنگ پذیری زندیان از ایل قشقایی بوده است. پذیرش فرهنگ قشقایی از طریق برخورد فرهنگی زندیان با قشقاییان روی‌داده است. در لایهٔ بعدی، تماس سیاسی اقوام، نقش «مداخل» همراه با دیگر عناصر به سبب پذیرندگی فرهنگی زندیان به دایرهٔ نقوش هنری زندیه واردشده است. البته این گمان وجود داشت که علاوه بر تماس سیاسی، افرادی از ایل قشقایی در میان هنرمندان، بنایان و کارگران عصر زندیه نیز اشتغال داشته‌اند. فورژری مداخل به‌منظور انتقال حس استحکام به سبب زنجیرواری و پیوستاری نیز موجب برگرفتگی آن در هنر زندیه شده است. فورژری مداخل به‌مثابه تعویذ و چشم‌زخم برای دور کردن نیروهای شر با ترسیم لوزی‌های درهم‌تنیده، اعتبار و توجیه یافته است و فورژری آن در هنر زندیه نیز ممکن است به همین منظور و برخاسته از فرهنگ‌عامه ایلات باشد. درنهایت، با استفاده از رویکرد بیش‌متنیت ژنت، تحلیل حاشیهٔ «مداخل» در پیش‌متن بافته‌های قشقایی امکان خوانش نقش «مداخل» در هنر زندیه به‌عنوان بیش‌متن را فراهم کرد و بررسی ارتباط بین دو متن به درک بهتر متن دوم یاری رساند.

تقدیر و تشکر

مقاله حاضر، حاصل یک پژوهش مستقل است که توسط نویسنده به انجام رسیده و موردحمایت هیچ سازمان یا دانشگاهی نبوده است.

تعارض منافع

نویسنده اعلام می‌دارد که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسنده رعایت شده است.

منابع و مآخذ

ابراهیمی علویجه، م.، و شعبانی، ب. (۱۳۹۴). قالی در ایلات عشایر ایران. اصفهان: بامداد امید.
https://lib.kashanu.ac.ir/Inventory/4/96733.htm

احسانی، م. (۱۳۸۲). جلدها و قلمدان‌های ایرانی و نگارگری (ج. ۲: هنرمندان ایرانی در سه قرن اخیر). امیرکبیر.
https://library.aui.ac.ir/inventory/100/7468.htm

احمدی پیام، ر.، افضل طوسی، ع.، و موسوی‌لر، الف. (۱۰۴۱). سبک‌شناسی حاشیهٔ قالی ایران قرن دهم ه.ق. بر اساس مراکز قالیبافی. باغ نظر،۹(۹۰۱)، ۶۵-۷۴.
https://doi.org/10.22034/bagh.2022.286812.4890

اسکارچیا، ج. (۱۳۷۶). هنر صفوی، زند، قاجار (ی. آژند، مترجم). مولیٰ.
https://elmnet.ir/doc/31075925-24229

افروغ، م.، جوانی، الف.، چیت‌سازیان، الف.، و قشقایی‌فر، ف. (۱۳۹۵). عوامل مؤثر بر آفرینش نقوش انتزاعی و تجریدی در دستبافته‌های قشقایی. باغ نظر، ۳۱(۵۴)، ۷۷-۹۰.
https://www.bagh-sj.com/article_43405.html

الیاده، م. (۱۳۹۸). اسطورهٔ بازگشت جاودانه (ب. سرکاراتی، مترجم). طهوری.
(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۵۴) https://elmnet.ir/doc/32021846-31801

اوکویرک، الف. ج.، استینسن، ویگ، بون و کیتون. (۱۳۹۰). مبانی هنر: نظریه و عمل (م. یگانه‌دوست، مترجم). سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انساني دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز پژوهش و توسعه علوم انسانی.
(نسخه اصلی منتشرشده در ۱۹۹۸). https://samt.ac.ir/fa/book/2085

بلوکباشی، ع. (۱۳۹۸). مردم‌شناسی اقوام و ایلات ایران. محمود افشار؛ نشر سخن.
https://ketab.ir/Book/D9B52A0F-32CF-4C30-92B2-F417B088357A

بوکور، م. د. (۱۳۸۷). رمزهای زنده جان (ج. ستاری، مترجم). نشر مرکز.
https://ketab.ir/Book/D4100A6F-8612-42D5-9C63-D2B564E64727

بهمن‌بیگی، م. (۱۳۶۸). بخارای من ایل من. همارا.
https://www.iranketab.ir/book/32593-bokhara-ye-man-il-e-man

بهمن‌بیگی، م. (۱۳۸۱). عرف و عادت در عشایر فارس. نوید شیراز.
https://ketab.ir/Book/79750935-4716-4CBC-AADE-9D5C9EE8BB94

پرو، ژ. (۱۳۹۶). داریوش، شاه بزرگ (خ. بهاری، مترجم). نشر فرزان روز.
https://www.iranketab.ir/book/86325-the-palace-of-darius-at-susa

تقوی بلسی، م.، و روشناس، م. (۱۳۹۰). مبانی کاربردی هنرهای تجسمی. جهاد دانشگاهی واحد تهران.
https://ketab.ir/Book/4F395C2B-39E2-4BE7-BD15-179719DF0DE7

جمال‌زاده، م. (۱۳۹۹). گنج شایگان. نشر علم.
https://elmpub.com/product/detail/2831

حاشیهٔ مداخل بر قالی باغی عصر صفوی [قطعه قالی]. (حدود قرن ۱۰-۱۱ هـ.ق). تهران: موزهٔ فرش ایران.

حافظ، ش. م. (۱۳۷۹). دیوان حافظ شیرازی: از نسخه تصحیح شده محمد قزوینی و قاسم غنی (م. قزوینی و ق. غنی، مصحح؛ غ. محبی نژاد، خطاط). شقایق.
https://fa.wikinoor.ir/wiki/Hafez1379

حسینی فسایی، م. ح. (۱۳۸۸). فارسنامهٔ ناصری (ج. ۲). امیرکبیر.
https://ketab.ir/book/df740218-9ba7-43ad-8349-9bd23debeace

حصوری، ع. (۱۳۹۶). سفرنامهٔ حاجی مهندس (سفرنامه فرش). نشر چشمه.
https://wikinoor.ir/wiki/Farsh1396

حکیم، الف.، و نامور مطلق، ب. (۱۳۹۷). خوانش بیش متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه شناسی ژرار ژنت. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۱(۲۲)، ۵-۲۱.
https://doi.org/10.30480/vaa.2019.700

داعی‌الاسلام، م. (۱۳۶۴). فرهنگ نظام (ج. ۳ و ۵). دانش.
https://fa.wikinoor.ir/wiki/Daeii3

دیولافوآ، ژان (۱۳۸۵). ایران، کلده و شوش: با ۳۳۶ کلیشه روی چوب از روی عکسهای مولف و دو نقشه پاریس ۱۸۸۷ (ع. فروه‌وشی، مترجم، ویرایش ۲). دانشگاه تهران.
https://ketab.ir/book/3e1ded4f-0ee2-4cce-91b9-9e7787eeee4a

رجبی، پ. (۱۳۸۹). کریم‌خان زند و زمان او. آمه.
https://ketab.ir/Book/9DE29EB5-AAB7-462F-A276-3B11207EB385

رحمانی، الف. (۱۳۹۶). مفرش‌بافی در ایل قشقایی (با تأکید بر ساختار بافت). گلجام، ۱۳(۳۲)، ۱۳۵-۱۴۳.
https://goljaam.icsa.ir/article-1-229-fa.html

رستم‌الحکما، م. (۱۳۸۸). رستم التواریخ (م. مهرآبادی، مصحح). دنیای کتاب.
https://noorlib.ir/book/info/10064

رمضان ماهی، س. (۱۴۰۲). خوانشی نو از تابلوی شمس اثر استاد نصرالله افجه‌ای با رویکرد ژرار ژنت. رهپویه هنرهای تجسمی، ۶(۱)، ۲۹-۴۱.
https://doi.org/10.22034/ra.2022.553270.1210

رید، ه. (۱۳۸۱). معنی هنر (ن. دریابندری، مترجم). انتشارات علمی فرهنگی.
https://www.iranketab.ir/book/60775-the-meaning-of-art

سوری، آ. (۱۳۹۷). شناسایی ارزش‌های بصری و گرافیکی نقوش دست‌بافته‌های ایل قشقایی فارس. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۳(۲)، ۵۵-۶۸.
https://doi.org/10.22059/jfava.2018.229237.665628

شایگان، د. (۱۳۸۸). بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. امیرکبیر.
https://ajansbook.ir/Shaygan1388

شعاعی، م. (۱۴۰۰). دانش بومی تقویم و گاه‌شماری کردی. دانش‌های بومی ایران، ۸(۱۶)، ۱-۳۵.
https://doi.org/10.22054/qjik.2023.70171.1335

شعبانی، ر. (۱۳۸۶). تاریخ تحولات سیاسی- اجتماعی ایران در دوره‌های افشاریه و زندیه. سازمان مطالعه و تدوین

کتب دانشگاهی در علوم انسانی و اسلامی (سمت).
https://samt.ac.ir/fa/book/1587

صادقی فسائی، م. (۱۳۷۱). با تارو پود عشق (گبه‌ها و قالی‌های عشایری فارس). نگار.
https://ketab.ir/book/ecc575c0-f0e0-4518-9da4-a13d8e3b898d

فرصت شیرازی، م. ن. (۱۳۷۷). آثار عجم (ج. ۲؛ م. رستگار فسایی، مصحح). امیرکبیر.
https://noorlib.ir/book/view/10074

قاضیانی، ف. (۱۳۷۶). بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش. سازمان میراث فرهنگی کشور.
https://lib.pnu.ac.ir/inventory/3/376267.htm

قرایی‌مقدم، الف. (۱۳۸۸). انسان‌شناسی فرهنگی (مردم‌شناسی فرهنگی). ابجد.
https://ajansbook.ir/Abjad88

قنبری، ت. (۱۳۹۵). نقش فرهنگ و هنر ایلاتی در شکل‌گیری آثار دورهٔ زندیه [رساله دکتری منتشرنشده]. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب.
https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/924c2df962556b5d0d06e82f5753290b

قنبری، ت.، سلطان‌زاده، ح.، و نصیرسلامی، م. (۱۳۹۷). تطبیق نشانه‌شناسانه الگوی معماری ارگ کریم‌خان با درون‌مایه‌های فرهنگ ایلاتی زندیه. معماری و شهرسازی ایران، ۹(۱)، ۱۹۳- ۲۰۹.
https://doi.org/10.30475/isau.2018.68588

کنگرانی، م.، نامور مطلق، ب.، خبری، م.، و شریف‌زاده، م. (۱۳۸۹). برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (گریز یوسف از زلیخا). رهپویه هنرهای تجسمی، ۲(۱)، ۲۷-۳۵.
https://rahpooye.soore.ac.ir/article_241845.html?lang=fa

مستوفی غفاری، الف. (۱۱۶۰ ه. ش./ ۱۱۹۶ ه. ق.). معزالدین محمد غفاری حاکم کاشان، قم و نطنز در دوران زند با قلیان [نگاره آبرنگ روی کاغذ، ۲۰X۱۴ سانتیمتر]. تهران: کتابخانه و موزه ملک. شماره اموال: ۳۵ ۰۲۰۰۰ ۱۳۹۳.
http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00053

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. پژوهش‌های ادبی، ۹(۳۸)، ۱۳۹- ۱۵۲.
https://lire.modares.ac.ir/article_23375.html

نصیری طیبی، م. (۱۳۸۹). ایل قشقایی در دوران زندیه. در م. رنجبر، و ع. صفی پور (تدوین‌کنندگان)، مجموعه مقالات کنگره بزرگ زندیه (صص. ۶۹۱-۷۰۰). شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
https://classicbooks.ir/product/1386

نیبور، ک. (۱۳۹۰). سفرنامهٔ کارستن نیبور (پ. رجبی، مترجم). انتشارات ایران‌شناسی.
https://www.iran-shenasi.com/Carsten

هال، الف.، و بارنارد، ن. (۱۳۷۹). گلیم‌های ایرانی (الف. ک. افسر، مترجم؛ م. بهارناز، عکاس عکس‌های متن انگلیسی). یساولی.
https://ketabeaks.ir/shop/book/photography

هدایتی، ه. (۱۳۹۶). تاریخ زندیه (ایران در زمان کریم‌خان ۱۱۹۳-۱۱۶۵). دانشگاه تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ.
https://fanuus.org/library/1396

یساولی، ج. (۱۳۷۴). قالی‌ها و قالیچه‌های ایران. یساولی.
https://search.worldcat.org/title/1348289150?oclcNum=1348289150

Reference

Afrough, M., Javani, A., Chitsazian, A. H., & Qashghaifar, F. (2017). The nature of abstract motifs in Ghashghaie hand-woven objects. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *13*(45), 77-90. https://www.bagh-sj.com/article_43405.html **[In Persian]**.

Ahmadi payam,R., Afzaltousi, E., & Mousavilar, A. (2022). A stylistic analysis of the bordersof Iranian rugs in the 16thad century based on rug weaving centers. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *19*(109), 47-56. https://doi.org/10.22034/bagh.2022.286812.4890 **[In Persian]**.

Antique Qashqai Kilim (ca. 1890). *Antique Qashqai Kilim* [Flatwoven wool Qashqai kilim, wool on wool]. Azerbaijan Rugs. Code: QSKM03M. https://www.azerbaijanrugs.com/antique-rugs/antique-qashqai-kilim-QSKM03M.htm

Antique Qashqai Kilim Rug. *(ca. 1900). Antique Qashqai Kilim Rug* [Flatwoven wool Qashqai kilim, Soutwest Persia, Size 5’1” × 8’5” inch]. New York: Metropolitan Carpet. Item number: 53624. https://metropolitancarpet.com/rug-information/53624/antique-qashqai-kilim-rug-53624

Antique South West Persian Qashqai Kilim, With Superb Design & Colour (ca. 1900). *Antique South West Persian Qashqai Kilim, With Superb Design & Colour* [Wool flatwoven kilim, Antique South West Persian tribal Qashqai Kilim with superb design on a soft orange/ yellow ground, Size: 8ft 10in. x 4ft 11in.]. Cotswold Oriental Rugs. Antique ID Number: SA460759. https://www.sellingantiques.co.uk/460759/antique-south-west-persian-qashqai-kilim-with-superb-design-colour-circa-1900

Bahmanbeigi, M. (1989). *My Bukhara, My Tribe*. Hamara. https://ketab.ir/Book/D9B52A0F-32CF-4C30-92B2-F417B088357A **[In Persian]**.

Bahmanbeigi, M. (2002). *Custom and Tradition among the Fars Nomads*. Navid Shiraz. https://ketab.ir/Book/79750935-4716-4CBC-AADE-9D5C9EE8BB94 **[In Persian]**.

Beaucorps, M. D. (2008). *Living Symbols* (J. Setari, Trans.). Nashr-e Markaz. https://ketab.ir/Book/D4100A6F-8612-42D5-9C63-D2B564E64727 **[In Persian]**.

Bolukbashi, A. (2019). *Anthropology of Iranian Ethnic Groups and Tribes*. Mahmud Afshar Foundation; Sokhan. https://ketab.ir/Book/D9B52A0F-32CF-4C30-92B2-F417B088357A **[In Persian]**.

Border Motif on a Safavid Garden Carpet. (ca. 16th–17th century CE). *Border Motif on a Safavid Garden Carpet* [Carpet fragment]. Tehran: Carpet Museum of Iran. **[In Persian]**.

Caroun Art and Cultural Centre. (n.d.). *Qashqai Kilim: Iran*. Caroun.com. https://www.caroun.com/Kilim/CountriesKilim/IranKilim/IranKilim-Qashqai.htm

Cupbearer with a Cat, Iran, Zand Period. (ca. 1751–1794). *Cupbearer with a Cat,*

Iran, Zand Period [Oil-on-canvas painting]. Shangri La Museum of Islamic Art, Culture & Design, Honolulu, Hawai'i (34.8). https://stories.shangrilahawaii.org/artwork-spotlight-zand-painting

Da'i al-Islam, M. (1985). *Farhang-e Nezam* (Vols. 3 & 5). Danesh. https://fa.wikinoor.ir/wiki/Daeii3 **[In Persian]**.

Diba, L. S., & Ekhtiar, M. (Eds.) (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785- 1925*. Brooklyn Museum of Art; I. B. Tauris Publishers. https://archive.org/details/royalpersianpain0000unse/mode/2up

Dieulafoy, J. (2006). *Iran, Chaldea, and Susa (With 336 Wood Engravings Made from the Author's Photographs and Two Maps; Paris, 1887)* (A. Foruhar, Trans.; 2nd ed.). University of Tehran Press. https://ketab.ir/book/3e1ded4f-0ee2-4cce-91b9-9e7787eeee4a **[In Persian]**.

Ebrahimi Alavijeh, M., & Shabani, B. (2015). *Carpet in the Tribes of Iranian Nomads*. Bamdad Omid. https://lib.kashanu.ac.ir/Inventory/4/96733.htm **[In Persian]**.

Ehsani, M. T. (2003). *Iranian Bookbing and Pencases: A Commentary on the History of Bookbinding and Pencases in Iran* (*Vol. 2: Iranian Artists in the Last Three Centuries)*. Amirkabir. https://library.aui.ac.ir/inventory/100/7468.htm **[In Persian]**.

Eliade, M. (2019). *The Myth of the Eternal Return, or, Cosmas and History* (B. Sarkarati, Trans.). Tahoori. https://elmnet.ir/doc/32021846-31801 (Original work published 1954). **[In Persian]**.

Frieze of Archers. (n.d.). *Santa Rosa Junior College, Art Department*. https://art.santarosa.edu/frieze-archers

Furṣat Shīrāzī, M. N. (1999). *Āthāri ʿAjam* (Vol. 2; M. Rastgāri Fasāʾī, Ed.). Amirkabir Publishing. https://noorlib.ir/book/view/10074 **[In Persian]**.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Trans; G. Prince, Forword writer), University of Nebraska Press. https://www.google.com/books/edition/Palimpsests/KbYzNp94C9oC?hl=en&gbpv=1&printsec=frontcover

Ghanbari, T. (2016). *The Role of Tribal Culture and Art in the Formation of Zand Period Works* [Unpublished doctoral dissertation]. Islamic Azad University, South Tehran Branch. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/924c2df962556b5d0d06e82f5753290b **[In Persian]**.

Ghanbari, T., Soltanzadeh, H., & Nasirsalami, M. (2018). Semiotic matching of architectural pattern of Karim Khan Citadel with the Themes underlying Zandiyeh Tribal culture. *Journal of Iranian Architecture & Urbanism, 9*(1), 193-209. https://doi.org/10.30475/isau.2018.68588 **[In Persian]**.

Gharaei-Moghadam, A. (2009). *Anthropology: Cultural Anthropology*. Abjad. https://ajansbook.ir/Abjad88 **[In Persian]**.

Ghaziani, F. (1997). *The Bakhtiari, Woven Textiles and Motifs*. Iranian Cultural Heritage

Organization. https://lib.pnu.ac.ir/inventory/3/376267.htm **[In Persian]**.

Hafez, S. M. (2000). *Divan of Hafez of Shiraz: From the Critical Edition of Mohammad Qazvini and Ghasem Ghani* (M. Qazvini & Gh. Ghani, Eds.; G. Mohabbi Nejad, Callig.). Shaghayegh. https://fa.wikinoor.ir/wiki/Hafez1379 **[In Persian]**.

Hakim, A., & Namvar Motlagh, B. (2019). Transtextuality reading on Joconde painting by Rene Magritte based on the Gerard Genette`s typology. *Journal of Visual and Applied Arts*, *11*(22), 5-21. https://doi.org/10.30480/vaa.2019.700 **[In Persian]**.

Hedayati, H. (2017). *The Zand History: Iran in the Time of Karim Khan (1165–1193 AH)*. University of Tehran, Institute of Publishing and Printing. https://fanuus.org/library/1396 **[In Persian]**.

Hosseini Fasa'i, M. H. (2009). *Farsnameh-ye Nasseri* (Vol. 2). Amirkabir. https://ketab.ir/book/df740218-9ba7-43ad-8349-9bd23debeace **[In Persian]**.

Hossuri, A. (2017). *The Travelogue of Haji Mohandes (The Carpet Journey)*. Cheshmeh. https://wikinoor.ir/wiki/Farsh1396 **[In Persian]**.

Hull, A., & Barnard, N. (2000). *Iranian Kilims* (A. K. Afsar, Trans.; Photos by M. Baharnaz). Yassavoli.https://ketabeaks.ir/shop/book/photography **[In Persian]**.

Jamalzadeh, M. (2020). *The Precious Treasure*. Nashr-e Elm. https://elmpub.com/product/detail/2831**[In Persian]**.

Kangarani, M., Namvar Motlagh, B., Khabari, M., & Sharif Zadeh, M. R. (2019). Iran's contemporary painting of derivations from one of Behzad's miniatures (Yusuf of Escape from Zulaikha). *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, *2*(1), 27-35. https://rahpooye.soore.ac.ir/article_241845.html?lang=fa **[In Persian]**.

Mostowfi Ghaffari, A. (ca. 1782 CE). *Mo'ez al-Din Mohammad Ghaffari, Governor of Kashan, Qom & Natanz in Zand Period with a Hookah* [Watercolor painting on paper, 20x14 cm]. Iran, Tehran: Malek National Library and Museum. Accession number: 1393.02.00053. http://malekmuseum.org/artifact/1393.02.00053 **[In Persian]**.

Namvar Motlagh, B. (2013). Hypotextual genrologie. *Literary Research, 9*(38), 139–152. https://lire.modares.ac.ir/article_23375.html **[In Persian]**.

Nassiri Tayebi, M. (2010). The Qashqai tribe during the Zand era. In M. Ranjbar & A. Safipour (Eds.), *Proceedings of the Great Zand Dynasty Congress* (pp. 691–700). Foundation for Fars Studies. https://classicbooks.ir/product/1386 **[In Persian]**.

Niebuhr, C. (2011). *Safarname-ye Carsten Niebuhr* (P. Rajabi, Trans.). Iranology Foundation Publications. https://www.iran-shenasi.com/Carsten **[In Persian]**.

Noubahar, A. (n.d.). *Mahmoudi Historical House– Lar* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Mahmoudi_historical_house_-_Lar_10.jpg

Okrik, O. G., Stinson, Wig, Boon, & Kaiton. (2011). *Art Fundamentals: Theory and Practice* (M. Yeganehdoost, Trans.). The Organization for Researhing and

Composing, University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samt.ac.ir/fa/book/2085 (Original work published 1998) **[In Persian]**.

Perrot, J. (2017). *The Palace of Darius at Susa: The Great Royal Residence of Achaemenid Persia* (Kh. Behari, Trans.). Farzan-e Ruz. https://www.iranketab.ir/book/86325-the-palace-of-darius-at-susa **[In Persian]**.

Prokudin-Gorskii, S. M. (n.d.). *Tomb of Timur East Side* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomb-of-Timur-east-side-Prokudin-Gorskii.jpeg

Rahmani, A. (2018). Mafrash weaving among the Qashqai Tribe (Emphasizing the weaving structure). *Goljaamm, 13*(32), 135-144. https://goljaam.icsa.ir/article-1-229-fa.html **[In Persian]**.

Rajabi, P. (2010). *Karim Khan Zand and His Time*. Âmeh. https://ketab.ir/Book/9DE29EB5-AAB7-462F-A276-3B11207EB385 **[In Persian]**.

Ramezanmahi,S. (2023). A new reading of shams painting by Nasrullah Afjehayi with the approach of Gerard Genet. *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, *6*(1), 29-41. https://doi.org/10.22034/ra.2022.553270.1210 **[In Persian]**.

Read, H. E. (2002). *The Meaning of Art* (N. Dariabandari, Trans.). Entesharat Elmi va Farhangi. https://www.iranketab.ir/book/60775-the-meaning-of-art **[In Persian]**.

Rostam al-Hokama, M. (2009). *Rostam al-Tawarikh* (M. Mehrabadi, Ed.). Donyā-ye Ketāb. https://noorlib.ir/book/info/10064 **[In Persian]**.

Sadeqii Fasāʾī, M. (1992). *Woven with the Warp and Weft of Love (Gabbeh and Nomadic Carpets of Fars)*. Negar Publishing. https://ketab.ir/book/ecc575c0-f0e0-4518-9da4-a13d8e3b898d **[In Persian]**.

Scarcia, G. (1997). *Safavid, Zand, and Qajar Art* (Y. Āzhand, Trans.). Molā. https://elmnet.ir/doc/31075925-24229 **[In Persian]**.

Shabani, R. (2007). *A Short History of Iran in the Afsharidand Zandid Periods*. The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samt.ac.ir/fa/book/1587 **[In Persian]**.

Shayegan, D. (2009). *Mental Idols and Primordial Memory*. Amir Kabir. https://ajansbook.ir/Shaygan1388 **[In Persian]**.

Shoaei, M. (2022). Indigenous knowledge of the Kurdish calendar and chronology. *Indigenous Knowledge of Iran*, *8*(16), 1-35. https://doi.org/10.22054/qjik.2023.70171.1335 **[In Persian]**.

Souri, A. (2018). The study of visual and graphical values of the motifs of the hand woven of Qashqayi Tribe, Fars. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *23*(2), 55-68. https://doi.org/10.22059/jfava.2018.229237.665628 **[In Persian]**.

Taghavi Balsi, M., & Roshannas, M. (2011). *Applied Foundations of Visual Arts*. Jahad-e Daneshgahi, Tehran Unit. https://ketab.ir/Book/4F395C2B-39E2-4BE7-BD15-179719DF0DE7 **[In Persian]**.

Ten Folios from the Copy of Firdawsi's Shahnamah Made for Shah Tahmasp. (1520s–1540s CE). *Ten Folios from the Copy of Firdawsi's Shahnamah Made for Shah Tahmasp (Houghton Shahnamah)* [Manuscript folios; Tabriz, Iran; materials: ink, gold and opaque watercolour on paper, margins heavily sprinkled with gold; size 47 x 32cm]. Khalili Collections. Accession number: MSS 1030. https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-ten-folios-from-copy-of-firdawsis-shahnamah-made-for-shah-tahmasp-mss1030

Yassavoli, J. (1995). *Perrian Rugs and Carpets*. Yassavoli. https://search.worldcat.org/title/1348289150?oclcNum=1348289150 **[In Persian]**.